

કચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળાનો

ઉપોદ્ધાત.

મહારાવ સર થી ખેંગારજી સવાઈ બહાદુર એમના સગીરપણામાં નીમાએથી રીજન્સીએ સરકારની પરવાનગી લેઈને ઇ. સ. ૧૮૮૦માં આનરેબલ જેમ્સ ગિબ્સ મી એસ. આઇ. જેઓ તે વખતે વાઈસરોય અને ગવર્નર જનરલની કાઉન્સિલના મેમ્બર હતા અને જેઓ એક વખત મુબાઈ યુનિવર્સિટીના વાઇસ ચાન્સેલર હતા, તેમના કચ્છ કાઠિયાવાડ તથા ગુજરાત સાથેના સંબંધના ગ્રંથાલય તથા ગુજરાતી સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિને ઉત્તેજન આપવા માટે સોસાયટીને રૂ. ૨૫૦૦) ની નોટો સ્વાધીન કરી છે. તેના વ્યાજમાથી વખતે વખતે ઈનામ આપી પુસ્તકો રચાવવામાં આવે છે, અને તે પુસ્તકો સોસાયટી છપાવે છે. આજ સુધી આ ફંડમાથી નીચેના પુસ્તકો તૈયાર કરવામાં આવ્યા છે—

૧. ઉદ્યોગથી થતા લાભ અને આજસથી થતી હાનિ.
૨. માદાની માવજત.
૩. જીવજંતુ અને વનસ્પતિની અભયમીઓ.
૪. રણજીતસિંહ.
૫. માઉન્ટ રુઅટ્ એફ્રીન્સ્ટન.
૬. લૉડ્ લૉરેન્સ.
૭. બ્રાહ્મણોના સોળ સરકાર.
૮. હિંદની રાજવ્યવસ્થા અને લોકસ્થિતિ
૯. વનસ્પતિશાસ્ત્ર (આર્થિક દ્રષ્ટિએ)
૧૦. અસિનયકલા.

અમદાવાદ
તા. ૧૦-૬-૧૯૩૦. } ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી.

નિવેદન.

આ પુસ્તકની ઉત્પત્તિ વિશે માહિતી આપવી ઇષ્ટ લાગે છે. ઈ. સ. ૧૮૯૮-૯૯માં અમદાવાદમાં Students' Literary Society સમક્ષ અભિનયકલા વિશે લાપણ મહેં કરેલું તે વાત પ્રથમ પ્રકરણમાં લક્ષિત કરી જ છે. એ લાપણ માટે કરી રાખેલી છૂટક નોંધો બહુ વર્ષ સુધી મ્હારી કને પડી રહી. પછી મુંબાઈમાં ઈ. સ. ૧૯૦૭માં બીજી સાહિત્યપરિષદ ભરાઈ તે પ્રસંગે નિબંધોની માગણીઓ મળી. તદનુસાર આ વિષય ઉપર નિબંધ લખવાનો આરંભ કર્યો. આરંભનો અન્ત આવતા સુધીમાં તેા નિબંધને બદલે પુસ્તક લખાઈ ગયું. તેથી પરિષદમાં માત્ર અમુક પત્રક કરી કાઢેલા ભાગ જ વાંચ્યા; અને પુસ્તકનો સંક્ષિપ્ત સાર-જાણેલાં ત્રીશક પાનાં જેટલો-તે વખતે “વસન્ત” માસિકમાં પ્રગટ કર્યો. પુસ્તક તેા આજ સુધી અપ્રગટ હતું તે હવે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ પ્રગટ કરવાનું માથે લેવાથી વાચકવર્ગ સમક્ષ મૂકું છું.

કહેવાની જરૂર નથી કે આ પુસ્તકમાં કાલસંબંધે ઉદ્ભવે જ ને ને ક્યાં છે-‘આજથી અમુક વર્ષ ઉપર’ છતાંદિ રૂપનાં વચનો છે-તે નિબંધ લખાયા સમયથી ગણી લઈને સમજવાનાં છે. તેમ વળી તે વખતની ગુજરાતી રંગભૂમિની સ્થિતિ અને હાલની સ્થિતિ એ બે વચ્ચે કેટલાક આનન્દકારક પ્રગતિમય ફેરફાર થયા છે તે વાત પણ બૂલવાની નથી. એટલે દોષપક્ષનાં વચનો આ દૃષ્ટિએ વિશિષ્ટ કરવાં પડશે. ઉદાહરણ તરીકે, રા. દયારાંકર અને રા. જયશંકરની ખાસ વિકાસ પામેલી અભિનયકલાશક્તિ, તેમ જ સંગીતકલામાં એ બંનેની, ખાસ કરીને જયશંકરની, તે જ પ્રમાણે હેમની મંડળીલા અમુક નોંધો અને અન્ય મંડળીમાં ‘ખાસ્તર’ મોહન વગેરેની પ્રવીણતા અને ચમત્કૃતિ-એ નવો ગુણપક્ષ નોંધવો

જોઈશે. આ બધી વિશિષ્ટતા લક્ષમાં લેતાં પણ આ પુસ્તકમાં ચર્ચાયેલાં કલાતત્ત્વોની ચર્ચા તો સામાન્ય રૂપે અબાધિત જ રહેશે.

અભિનય સંબન્ધે એક સ્વરૂપદર્શન નોંધવા જેવું છે: અભિનય એટલે શું ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સંકેતચર્ચાદા સાથે એમ અપાય કે Acting is cheating by personation, અભિનય એટલે વેશ ધારણ કરીને ઠગવું-એ અભિનય; છતાં અપરાધના કાયદાથી એ ઠગાર્થ માટે સખ નિર્મોણ થઈ નથી. એ ઠગાર્થ ને તાજે બધા યાચછે; આપણને આ પ્રકારે ઠગાવાનું ગમેછે. ખરું જોતાં એ ઠગવાની ક્રિયા personationથી-વેશધારણથી-નથી થતી, પણ impersonationથી-અન્યરૂપપ્રવેશથી-યાચછે અને તેથી કરીને એ impersonal-અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ-થી અસંબદ્ધ, રહેછે. અને આનન્દનું બીજ એ રિચતિમાં જ છે. અભિનયશુભાચાર્યે રસનું પૃથક્-કૃતિદર્શન કર્યુંછે, તહેમાં એ જ વ્યક્તિવિશિષ્ટતાથી અબાધિત દશા ઉપર ભાર મૂક્યોછે.

તો આ અન્યરૂપ પ્રવેશ વડે ઠગવાની રસિકકલા વિશેની આ પુસ્તકમાંની ચર્ચા સુઘ વાચકો સમજાવથી અને સુણદક્ષિની દૃષ્ટિથી વાંચશે એટલી વિનંતિ છે.

“દિલખુશ” બંગલો

સાન્દાકુચ.

તા. ૧૦-૬-૧૯૩૦.

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ

અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસ વિભાગ

૫૪

અકરણ ૧લું	પ્રારંભિક	૧—૫
„ ૨લું	અભિનયકલાનું સ્થૂળ સ્વરૂપ	૬—૧૮
„ ૩લું	ઇતિહાસ	૧૯—૨૪
„ ૪થું	પ્રાચીન ભારતખંડમાં નાટકો	૨૫—૪૦
„ ૫મું	અન્યદેશોમાં નાટ્યકલા	૪૦—૪૨
„ ૬લું	નાટકનું બંધારણ : હેનો ઐતિહાસિક વિકાસ	૪૨—૫૭
„ ૭મું	દ્રશ્યસામગ્રી તથા પોશાક	૫૭—૭૩
„ ૮મું	નાટકના આંતર સ્વરૂપના પ્રકાર	૭૪—૮૮
„ ૯મું	નાટકના ઉદ્દેશ	૮૪—૯૭
„ ૧૦મું	શુદ્ધરાતી રંગભૂમિ	૯૭—૧૦૮
„ ૧૧મું	અન્ય પ્રાંતોની રંગભૂમિ	૧૦૮—૧૧૭

કલા વિભાગ

અકરણ ૧લું	અભિનયકલાના કલારવરૂપના મુખ્ય અંગો તથા સામાન્ય લક્ષણ	૧૨૧—૧૩૨
„ ૨લું	અભિનયકલાના પીઞ્ઞ સામાન્ય લક્ષણ	૧૩૨—૧૩૭
„ ૩લું	અભિનયકલાના વિશેષ અંગ	૧૩૭—૧૬૧
„ ૪થું	„ —ચાલ	૧૬૨—૧૭૫
„ ૫મું	„ —ચાલ	૧૭૫—૨૦૬
„ ૬લું	„ —ચાલ	૨૧૦—૨૨૬
„ ૭મું	અભિનયકલાના આનુષંગિક અંગ	૨૩૦—૨૪૧
„ ૮મું	નટ અને પ્રેક્ષકમંડળ વચ્ચેનો મંત્રબદ્ધ	૨૪૨—૨૫૭

„ ૯મું અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નો	૨૫૮=૨૬૯
„ ૧૦મું ધંધાધારી નટ વિ. કલાગ્રેમી નટ	૨૭૦-૨૭૨
„ ૧૧મું નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ	૨૬૩-૨૮૭
„ ૧૨મું આધુનિક નાટક અથવા તથા નાટકો	૨૮૮-૨૯૫
„ ૧૩મું આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દૂષણો	૨૯૬-૩૦૨

વીગતવાર અનુક્રમણિકા

ઘટિહાસવિભાગ

	પૃષ્ઠ
પ્રકરણ ૧મું પ્રાસ્તાવિક	૧—૫
પ્રકરણ ૨મું અભિનયકલાનું સ્થૂળ સ્વરૂપ ...	૬—૧૮
નાટક અને અભિનયકલા વચ્ચે સંબંધ-૬, નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનાર છે ૬-૮, સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે એ મત- જડવાદી અને બાવનાતમક ૮-૯, નટની કલા પર- લક્ષી તેમ જ આત્મલક્ષી ૧૦-૧૫, રંગભૂમિનો મહિમા અને પ્રભાવ ૧૫-૧૮.	
પ્રકરણ ૩મું ઇતિહાસ	૧૯—૨૪
નાટ્યકલાનું સાર્વાત્રિક સ્થૂળ નિરીક્ષણ ૧૯-૨૨, નાટ્યકલા ને બોધકતત્ત્વો ૨૨-૨૪.	
પ્રકરણ ૪ મું પ્રાચીન ભારતખંડમાં નાટકો ...	૨૫-૪૦
શતપથ બ્રાહ્મણમાં શૈલાલી અને કુશીલવ એ શબ્દો ૨૫, વેબરનો મત-જટ શબ્દનો અર્થ નૃત્યપરત્વે છે, ૨૫-૨૬, હ. હ. ધ્રુવનો મત-નાટકો વૈદિકકાળમાં પણ હતાં; એ મતમાં બ્રમ; ભારતનાટ્યશાસ્ત્ર વિશે હ. હ. ધ્રુવની કલ્પના; એ મતનું ચિન્ત્ય સ્વરૂપ; ૨૬-૨૮; ભારતનાટ્યશાસ્ત્રનો કાળ; એ સંબંધે	

કાલેત થતાં અનુમાન, ૨૮-૨૯; નાટક અને નાટ્ય-
કલાની ભરતખંડમાં પ્રાચીનતા વિશે ઓનિયર
ગુપ્તિયમ્સનો મત ૩૦-૩૨, આ ઐતિહાસિક દર્શન-
નો સાર ૩૩-૩૪, ગ્રીક નાટકો અને ભરતખંડનાં
નાટકો વચ્ચે સંબંધનો પ્રશ્ન ૩૪-૩૬, એ અંગે
હ. હ. ધ્રુવની કલ્પના ૩૭, એ કલ્પનામાં દ્વયણ
૩૮-૩૯; જર્મનિકા સમ્રાજ્યવતો ઉપરથી હશે ? ૪૦-૪૦.

પ્રકરણ ૫ મું અન્યદેશોમાં નાટક અને નાટ્યકલા ... ૪૦-૪૨
પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન
યૂરોપ, ચીન, જાપાન, એ શિવાય અન્યત્ર નાટકનું
અસ્તિત્વ જણાતું નથી ૩૦, South Sea Islands-
માં વૃત્તાદિ ૪૧, પેરુમાં જણાયેલું એક નાટક ૪૧,
ઈન્ડિયામાં વૃત્તાદિ તથા મૂકાભિનય ૪૧, કિમ્બ-
ધર્મઅન્યને આધારે થયેલા Mysteries નામે
નાટકો ૪૧, ક્રી-સમા નાટકનો આરંભ ૪૨,
Mystery, Merality, Miracle Play ૪૨.

પ્રકરણ ૬મું નાટકનું બંધારણ... ... ૪૨-૫૭
અંકવિભાગ ૪૨-૪૩, નટની મંખ્યા ૪૩, પ્રસ્તાવના
અથવા આમુખ ૪૩-૪૪, સૂત્રધાર-ગ્રીક chorus
૪૪-૫૩, વિદૂષક ૫૩-૫૬, નાટકના અભિનયનું
કાલમાન ૫૬-૫૭.

પ્રકરણ ૭મું દ્રશ્ય સામગ્રી તથા પોશાક... ... ૫૭-૭૩
પોશાક ૫૭-૫૮, દ્રશ્ય સામગ્રી ૫૯-૬૧, શેક્સ્પીઅર-
ના સમયમાં અને તે અરસામાં દ્રશ્યસામગ્રી
૬૧-૬૫, ખાસ અભિનયકલાના કેટલાક અંગ ૬૫-૬૭,
નાટકગૃહ ૬૭-૭૨, પ્રાચીન ભરતખંડનાં નાટક-
ગૃહો ૭૨-૭૩.

- પ્રકરણ ૮મું નાટકના આન્તર સ્વરૂપના પ્રકાર ... ૭૪-૮૪
 નાટકના વૃત્તાન્ત ૭૪, નાટકનું સમાપન ૮૫-૭૬,
 રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું સ્વરૂપ ૭૬-૭૭, નાટક
 વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન ૭૭-૮૪.
- પ્રકરણ ૯મું નાટકના ઉદ્દેશ ... ૮૪-૮૭
 નાટકની સંસ્થાનો નીતિ જોડે સંબન્ધ ૮૪-૮૭,
 નટવર્ગની જનસમાજમાં પદવી ૮૭-૯૧, સ્ત્રીવેશ
 માટે સ્ત્રીઓ ૯૧-૯૬, નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ ૯૬-૯૭.
- પ્રકરણ ૧૦મું ગુજરાતી રંગભૂમિ ... ૯૭-૧૦૮
 દાસના નાટકોનો પૂર્વનો સમય ૯૭-૯૮, ભવાઈના
 ખેલ ૯૮-૧૦૮.
- પ્રકરણ ૧૧મું અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ... ૧૦૮-૧૧૭
 અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ ૧૦૮-૧૧૦, મહારાષ્ટ્રમાં
 રંગભૂમિ ૧૧૦-૧૧૧, તામિલ નાટકો ૧૧૧-૧૧૨,
 પંજાબમાં નાટક ૧૧૨-૧૧૩, સિંધીમાં નાટક
 ૧૧૩-૧૧૪, બંગાળીમાં નાટક ૧૧૫-૧૧૭.

૧/

કલાવિભાગ

- પ્રકરણ ૧૬મું અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં મુખ્ય અંગો તથા
 સામાન્ય લક્ષણ ... ૧૨૧-૧૩૨
 ઉપોદ્ધાત ૧૨૧-૧૨૨, અભિનયની ઉત્પત્તિનાં
 માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ કારણો ૧૨૨-૧૨૪, અન્ય-
 દ્વારા પોતાના ભાવનો ઉદ્ગાર ૧૨૪-૧૨૫, અભિનયના
 કલાસ્વરૂપનાં લક્ષણ-સ્વાભાવિકતા ૧૨૫-૧૨૬,
 અભ્યાસસાધિત સ્વાભાવિકતા ૧૨૬-૧૨૭, તાત્કાલિક
 ઊર્મિને વશ ના થવું ૧૨૮-૧૨૯, ઊર્મિને વશ
 થવાના વિરલ પ્રસંગ ૧૩૦-૧૩૨.

- પ્રકરણ ૨૯ અભિનયકલાનાં બીજાં સામાન્ય લક્ષણ... ૧૩૨-૧૩૭
 અભિનય માટે વિદ્યાલયો ૧૩૨-૧૩૪, છાયા ૧૩૪-૧૩૬, વિલક્ષણતા ૧૩૬, સક્રિયવિસ્તાર ૧૩૬-૧૩૭.
- પ્રકરણ ૩૦ અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ ... ૧૩૭-૧૬૧
 તદ્દુપાનુભવ ૧૩૬-૧૬૧.
- પ્રકરણ ૪થું અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાલુ ... ૧૬૧-૧૭૫
 અભ્યાસ-૧૬૨-૧૭૨, નટની નાનારૂપતા ૧૭૨-૨૭૩, તદ્દુપવેશ ૨૭૩-૧૭૫.
- પ્રકરણ ૫મું અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાલુ ... ૧૭૫-૨૦૯
 અંગવિદ્યેષ ૧૭૫, અંગવિદ્યેષની અનુરૂપતા ૧૭૫-૧૭૬
 યુરોગાગી અંગવિદ્યેષ ૧૭૬-૧૭૭, સ્તંભ ૧૭૭.
 અંગવિદ્યેષમાં લાલિત્ય અને ગૌરવ ૧૮૬-૧૮૭, તે માટે સાધનો, અંગકસરત નૃત્ય ઇત્યાદિ ૧૮૭, અંગ-વિદ્યેષના મિતોપયોગથી થતી જિનતા પૂરનારા અભિનય-મુખચર્ચા ૧૮૭-૧૮૮, નિત્યજીવનની મુખચર્ચા ૧૮૮, અભિનયની મુખચર્ચાનું ભાવનાસ્વરૂપ ૧૮૯, મુખચર્ચા શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે પ્રગટ થતી જોષયે ૧૮૯, મુખચર્ચા એ અપૂર્વ ભાષા છે ૧૮૯-૧૯૦, વિરામ અને તે વખતની મુખચર્ચા ૧૯૦-૧૯૫, વિરમરણજનિત વિરામ અને તેની તાત્કાલિક સુધારણા ૧૯૫-૧૯૮, ભાવયુક્ત મુખચર્ચાથી જ યથાર્થ દર્શાવાય છે ૧૯૮-૨૦૦, મુખચર્ચામાં નયનાભિનયનું સામર્થ્ય ૨૦૦, મુખચર્ચાનું મર્યાદાતિક્રમણ ૨૦૧, સ્વરઘટના ૨૦૧, સ્વરઘટનામાં સંયમ ૨૦૨, સંયત્નાદિક વ્યવહાર ૨૦૨-૨૦૩, રંગભૂમિ ઉપર અકિંચિત્કર સ્થિતિ ૨૦૩-૨૦૬, ચેતના સહચરને સહાય થાઓ ૨૦૬-૨૦૯.

પ્રકરણ ૬૬ અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાતુ ... ૨૧૦-૨૨૯

નાટકનું અંતર્ગત સૂત્ર ૨૧૦-૨૧૨, દશ્યસામગ્રી અને રચના, હેમાં કલાવિધાનનું તત્ત્વ ૨૧૨, દશ્ય-સામગ્રીના તદ્દ્રૂપ પ્રકારના દાખલા ૨૧૨-૨૧૭, અતિ તદ્દ્રૂપતામાં દોષના પીઞ્જની પરીક્ષા ૨૧૭, અનુકરણમાં સમાયલી અવાસ્તવિકતા ૨૧૭, અવાસ્તવિકતાની સાથે જોડાયેલો કલ્પનાવ્યાપાર ૨૧૮-૨૧૯, અતિ વાસ્તવિક સામગ્રીથી થતી વ્યગ્રતા ૨૧૯-૨૨૦, એ વ્યગ્રતાનું એક સખળ દષ્ટાન્ત ૨૨૧, કેવળ દશ્યસામગ્રીનો બનેલો નાટકનો પ્રવેશ ૨૨૧, દશ્યસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી થયેલા ઉલ્લાસનું વિલોપન ૨૨૨-૨૨૩, દશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું કામ સોંપવાથી કવચિત્ થતી હસનીય સ્થિતિ ૨૨૩-૨૨૪, ભારતખંડના નાટ્યશાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળવા માટે કરાવેલા ઉપાય ૨૨૪-૨૨૬, હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્ય-રચના ૨૨૬, દશ્યરચનાની મર્યાદાઓનું તત્ત્વ ૨૨૬, વેશ-પોશાક ૨૨૭, ઔચિત્ય ૨૨૮, ઐતિહાસિક ઔચિત્ય ૨૨૮, પ્રસંગનું ઔચિત્ય ૨૨૮, પાત્ર-સ્વભાવનું ઔચિત્ય ૨૨૯.

પ્રકરણ ૭૭ અભિનયકલાના આનુયંજિક અંગો ... ૨૩૦-૨૪૧

ગૌણ પાત્રનો અભિનય ૨૩૦-૨૩૧, ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ઉપજવવાનો અયોગ્ય લોભ ૨૩૧-૨૩૨, ભાષણકલા ૨૩૩, તેના અપૂર્ણ સેવનથી થતા દોષ ૨૩૩-૨૩૪, તેના ખરા સેવનથી દોષ દળેછે ૨૩૪,

હેના અભ્યાસની આવશ્યકતા ૨૩૪-૨૩૫, હેનાં મુખ્ય
અંગ ૨૩૫, શ્વાસનું નિયમન ૨૩૫, મુગ્ધવ્યતા ૨૩૬,
ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને મુગ્ધકતાના ૨૩૬-૨૩૭,
ચીપી ચીપીને બોલવાનો દોષ ટાળવો ૨૩૭, દંડીકરણ
અથવા ભાર ૨૩૭-૨૩૯, વિરામ ૨૩૯, સ્વયંભૂતા
૨૩૯-૨૪૦, કલાનિયમ ૨૪૦, સ્વરચટના ૨૪૦-૨૪૧.

પ્રકરણ ૮મું નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબંધ... ૨૪૨-૨૫૭
અન્યરંજન એ હેતુ ૨૪૨, નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે
સમભાવ ૨૪૩-૨૪૪, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ
તત્ત્વની પરીક્ષા ૨૪૪-૨૪૫, હેનો લુહો અને સારો
અર્થ ૨૪૫-૨૪૮, પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ તરફ અતિ-
શય લક્ષ રાખ્યાનાં ખોટાં પરિણામ ૨૪૮, પ્રેક્ષક
મંડળનો આદર તથા અનાદર બંને ઇષ્ટ છે ૨૪૯,
પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય રૂપમાં જ નટને લાગ મવું
લેખ્યે ૨૪૯-૨૫૦, અન્ય જનના નિરીક્ષણથી
થતાં બે પરસ્પર વિરુદ્ધ પરિણામ-કૃત્રિમતા અને
સફળ કલાવિધાન ૨૫૦-૨૫૧, પ્રેક્ષક મંડળ અને
નટનું રસમય અદ્વિત ૨૫૧, પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ
ના હોય તો થતી અભિનયની વ્યવ્રતા ૨૫૧-૨૫૪,
નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય ૨૫૫-૨૫૬, નટ
અને પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવસંબંધ એ જ ખરો
સિદ્ધાન્ત ૨૫૬-૨૫૭.

પ્રકરણ ૯મું અભિનયકલાને 'સંબંધે કેટલાક આતુ-
' પાંચિક પ્રશ્નો. ... ૨૫૮-૨૬૯
અભિનયકલા સદાચાર યોગ્ય છે ? ૨૫૮, પ્રેક્ષક વર્ગના
આચાર ઉપર અસર ૨૫૮-૨૫૯, નાટકગ્રન્થો તથા
નટવર્ગ સદ્વૃત્તિપરાયણ હોય તો સારી અસર થાય

૨૫૬-૨૬૦, નટવર્ગની નીતિ ઉપર નાટ્યકલાની અસર ૨૬૦, આધુનિક ઈચ્છાંકમાં રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ ૨૬૦, સંસ્કૃત નાટ્યસાહ્યમાં સુખ્યનનો નિષેધ ૨૬૧, સદૃશ્તિ સાચવવી એ નટીના આત્મસંમાનથી સાધ્ય છે ૨૬૧-૨૬૨, અભિનયમાં અવશ્ય આવતા પ્રસંગોની અસર ૨૬૨, પુરુષ નટોમાં સદાયરણુની શિથિલતા ૨૬૨, એ અભિનયકલાનો દોષ નથી ૨૬૩, સદાયારનાં મૂળ ખીજ-કેળવણી, ધર્મશુદ્ધિ ઇત્યાદિની આવશ્યકતા ૨૬૩, સ્ત્રીઓ અને રંગભૂમિ ૨૬૩-૨૬૪, સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ન હોવાથી મનાતા લાભ ૨૬૪, પ્રેક્ષક મંડળને ઇન્દ્રિયસુખના પ્રસોભનનો ભય ૨૬૪, અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ ૨૬૪, સ્ત્રીનટીને પ્રેમપ્રસંગોથી થતી અસર ૨૬૪ એ કહેવાતા લાભના ખુલાસા અને તે રહાને મૂકવાના ખીજ વિચાર-પુરુષજાતિનો આત્મસંયમ ૨૬૪-૨૬૫, પદ્ય પાઠન પ્રસંગોને માટે સમય જ નથી હોતો ૨૬૫, નાટ્યકલાની ખીજવણી આભાસરૂપ જ છે ૨૬૫-૨૬૬, સ્ત્રીવેશથી બાલકસ્વભાવમાં અકાળે વિકાસ ૨૬૬, સ્ત્રીઓ નહિં હોવાથી નાટકસાહિત્યમાં નિર્લજ્જતા ૨૬૬, સ્ત્રીનટીની હાજરીથી જાણતો આત્મસંયમ ૨૬૭, સ્ત્રીવેશ ભજવનાર પુરુષોમાં બાલકાપણનો પ્રવેશ ૨૬૭-૨૬૮, સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ ભજવે તેથી થતા અવાચ્ય અનાચાર ૨૬૮, સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ મથાર્યાં ભજવી સકે ૨૬૮-૨૬૯.

પ્રકરણ ૧૦મું ધૃષ્ટાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ ... ૨૭૦-૨૭૨
 કલાપ્રેમી નટ એ અર્ચાચીન મંરથા છે ૨૭૦-૨૭૧
 આપણા દેશમાં એ સંસ્થા નહિં જેવી જ છે ૨૭૧,

એ સંરચાઓની ગુણાધિક્ય વિશે સરખામણી ૨૭૧-૨૭૨,
એ વાદનું સમાધાન ૨૭૨.

અકરણ ૧૧મું નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ... ૨૭૩-૨૮૭
નાટકના બંધારણનો રસિક પરિણામ સાથે ંગ-ધ
૨૭૩, બાવદસન માટે પદનું રૂપ આવશ્યક છે ૨૭૪,
સંગીતકાવ્ય કરતાં નાટકમાં પદની આવશ્યકતા કાંઈક
શિથિલ છે ૨૭૪, Blank Verse ૨૭૪, આપ-
ણમાં blank verseને પ્રતિક્ષ્ બંધારણ કશું નથી,
તે માટે કવિ નર્મદાસંકરના અક્ષર પ્રયાસ ૨૭૫,
દાસ્યરસનાટકમાં પદ બહુ ઉચિત નથી ૨૭૫-૨૭૬,
સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય પદની મિશ્રતા ૨૭૬, ગદ્ય-
માંથી પદમાં અદશ્ય રીતે સંક્રમણ ૨૭૬-૨૭૭,
ગદ્ય અને પદ સાથે રહી સકવાતી મુરુચિ તથા બાધ-
હીનતા ૨૭૭, દીર્ઘ પરિચયથી એ મિશ્રણથી થતી
ક્ષતિ નથી લાગતી ૨૭૭-૨૭૮, નાટકના બંધારણમાં
સંગીત ૨૭૮, ગ્રીક chorus વગેરેનું વિવેક્ષણ રચાન
૨૭૮, આપણી રંગભૂમિ ઉપર સંગીતનું સ્થાન ૨૭૮,
સંગીતનો અંશ સંયમિત ૨૭૮, સંગીત નાટક
ભાગને આક્રમણ કરે હેવી સંગીતની પ્રધાનતા ૨૮૦,
પ્રથમ સંગીત નાટકોની રચના-“ ઓપેરા ”નું અક્ષર
અનુકરણ ૨૮૦, ઓપેરા અને સંગીત નાટકમાં
મૂલગત ભેદ ૨૮૦-૨૮૩, નાટક અને ઓપેરાનો
સંકર યર્થ “ સંગીત નાટકો ” થયાં ૨૮૩, આ કારણ-
થી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે બાધકતા ૨૮૩-
૨૮૪, નાટકના છટકે પ્રસંગ તરીકે સંગીત ૨૮૪-
૨૮૫, અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો
ક્રમ ૨૮૫, અંગ્રેજી નાટકોમાં સંગીતનું સ્થાન ૨૮૫,

નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર, એક જ હોવાનો પ્રસંગ, એ સ્થિતિની ગુણદોષપરીક્ષા ૨૮૬-૨૮૭.

અકરણ ૧૨મું આધુનિક નાટક અન્ય તથા નાટકો...૨૮૮-૨૯૫
આધુનિક નાટક અન્ય તથા નાટકો ૨૮૮, આધુનિક રંગભૂમિની દૃષ્યપૂર્ણ સ્થિતિ ૨૮૯, દૃષ્યો-દ્વારચરમનો ખોટો વિનિયોગ ૨૯૦-૨૯૩, સંગીતની દ્વિપિત દશા ૨૯૩-૨૯૪, ભાષા પદરચના અને ઉચ્ચારમાં દૃષ્ય ૨૯૪-૨૯૫.

અકરણ ૧૩મું આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દૃષ્યો...૨૯૬-૩૦૨
દશ્યમામત્રીની અયોગ્ય પૂજા ૨૯૬, અનુચિત અંગ-વિશેષ ૨૯૬-૨૯૭, સંગીતમાં સ્વરવિશ્વાસ ભેડે થતા અંગવિશેષ ૨૯૭-૨૯૮, મુખચર્ચા ૨૯૮, આ અવ-દશાનો નાશ કરવાના ઉપાય-સારાં નાટકોની યોજના ૨૯૮-૨૯૯, જનસમાજની રુચિઓ સુધારવા માટે જ એ સમાજની પદ્ધતિએ ઊતરવું ૨૯૯-૩૦૧, ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી રહેવું ૩૦૧, સમાપ્તિવચન-અભિ-નયકલાનાં ઊંચા તરવાનું સેવન, નદના ધંધાનો મહિમા ૩૦૧-૩૦૨.

અભિનયકલા.

ઈતિહાસ વિભાગ

પ્રકરણ પહેલું.

પ્રાસ્તાવિક.

અંગ્રેજ લેખક સ્વિફ્ટને એક વખત એક છોટસ્વય નામનું પુરુષ વિશે નિન્દાનું કાબ્ય રચવું હતું, એ નામની જોડે બેસતો આવે હોવાં યમક હેતે જડતો નહોતો અને તે વિશે મનને બહુ શ્રમ આપ્યો હતો, હેવામા એક મજૂરે કાંઈ સામાન લાવીને મૂક્યો ત્હેની મજૂરી સ્વિફ્ટે આપી તે ઝાઝી પડ્યાથી મજૂર બોલ્યો — “ This is not my sweat's worth ” (આ મહારા પરશેવાતી કીમત નથી, સ્વેટસવર્થ=પરશેવાની કીમત), જે યમકની શોધમા ક્યાંકો ગુમાવ્યા હતા તે આમ ‘સ્વેટસવર્થ’ શબ્દોમા અનાયાસ મળી આવવાથી પ્રસન્ન થઈ જઈને સ્વિફ્ટે મજૂરને ઇનામ આપ્યું—મજૂર આશ્ચર્ય અને આનન્દથી બોલ્યો ગયો.

મહેને કાંઈક આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ આ નિબન્ધના વિષયને અંગે થઈ હતી આજથી નવેક વર્ષ ઉપર આ વિષય ઉપર લાપણુ આપવાની મહેને સૂચના અમદાવાદની Students' Literary Society (હાલની સાહિત્યસભા) તરફથી થઈ હતી, પણ મહેને કાંઈ પ્રેરણા જ ઉત્પન્ન નહોતી થતી એ સભાના તન્ત્રી મહેને આ વિશે માગણી કરવા આવનાર છે એમ સાંભળ્યું; કેટલાકે ખાનગી રીતે આ વિષય

સૂચ્યો; પણ ગમે તે કરું પણ પ્રેરણાની જામિ ઉત્પન્ન જ ના થાય. દરમ્યાન એક દિવસ રસ્તામાં થઈને જતો મોરનાં પીંછાં વેચનારો માણસ દીઠો;—અને એકાએક પ્રેરણાને પૂર્વકાળના સંસ્કારોએ જન્મત્ કરી. જે કામ મિત્રમંડળથી ના થયું તે મોરનાં પીંછાંએ કર્યું. પીંછાં વેચનારને સ્વિષ્ટતા મળૂંની પેઠે, ધનામ આપવાનું મન થયું પણ તે તો ચાલ્યો ગયો હતો.

પૂર્વકાળના સંસ્કાર પીંછાં જોડે શી રીતે જોડાયા હતા ? મ્હારા બાલ્યકાળમાં નાટકો પ્રચારમાં હતાં તે ગ્રામજાતમાં ફરનારી દક્ષણી નાટક મંડળાઓનાં હતાં. હેના સ્વરૂપ વિશે આગળ ઉપર ચર્ચા કરાશે. હેમાં એક આનુષંગિક અંગ એ હતું કે ગણપતિનો વેશ પ્રથમ આવતો—સૂત્રધાર હેની પાસે વરદાન, આશિષ માગતો; પછી સરસ્વતી મોર ઉપર બેઠેલી આવતી અને, નૃત્ય કરતી,—હેની પાસે સૂત્રધારના આવાહનથી પ્રગટ થયેલાં ગણપતિ તથા સરસ્વતીના વેશમાં ગણપતિની આસપાસ નૃદ્ધિ તથા સિદ્ધિ મોરઅંગ ઉડાડતી રહેનાં પીંછા, તથા સરસ્વતી કૃત્રિમ મોર ઉપર બેઠેલી હોય તે મોરનાં પીંછાનો વિસ્તાર પામેલો કલાપ—એમ પીંછાંના ચર્મત્કારે મ્હારી બાલક કલ્પનાશક્તિ ઉપર તીવ્ર છાપ પાડી હતી. અને નાટકે તો મોરપીંછાં વિના ના જ હોય. એમ દૃઢ શ્રદ્ધા બેસી ગઈ હતી. હમે બાલ્યકાળમાં રમતમાં નાટકો એ નમૂનાનાં કરતા ત્હારે મોરનાં પીંછાં આવરમક ગણીને ગમે તે રીતે પેદા કરતા. આ પીંછાં જોઈ એ સંસ્કાર જન્મત્ થયા; એ બાલિકા શ્રદ્ધા ઉપર કાંઈક હસવું આવ્યું; તે સમયથી આજના સમય સુધી નાટ્યકલામાં થયેલાં અનેક સ્વરૂપાન્તરના ક્રમ મન આગળ ખડા થયા; અને એકાએક બહુ વિચાર સૂઝ્યા અને આ વિષયની ચર્ચા માટે સામગ્રી—મોરનાં પીંછાંના કલાપમાંના ચન્દ્રકો, કરતાં પણ બહુગણી—મળી.

એ સામગ્રી યોગ્ય રૂપમાં યથામતિ જોડવી આજ વિદ્યાન-વર્જની સમસ્ય મૂકવાનું આગલ્ય આદરુંછું. આ ચર્ચાને અંગે, મ્હારા

જાનની મર્યાદાને લીધે અથવા આપણા દેશમાં આ વિષયની પૂર્ણ ખિલવણીને અભાવે, ગમે તે કારણથી, અંગ્રેજ સાહિત્યમાંથી ધણા વિચારો તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવો પડશે; અને તેથી આ નિબંધ કેવળ 'ગુજરાતી' નહિ પણ Anglo-vernacular (અંગ્રેજી ગુજરાતી) . યશે-એટલી એતવણી આપી તે માટે વિદ્વાનોની ક્ષમા માગું છું.

અભિનયકલાની દાસ આપણા દેશમાં શી સ્થિતિ છે તે વિશે પ્રસંગપ્રસંગપરત્વે બોલવું પડશે જ. આ સ્થળે સ્વાભાવિક રીતે એ વાત ઉપરિચિત થાય છે જ. આ નિબંધનો ઉત્પત્તિદેશ જ એ છે. અને તેથી આ ઉપોદ્ધાતમાં એટલું કહેવું ઉચિત છે કે ગુજરાત-માં દાસ અભિનયકલાને સંબંધે અત્યંત ન્યૂનતાએ જોવામાં આવે છે. અમદાવાદમાં મરહૂમ ડાહ્યાભાઈની કંપનીએ ભજવેલું અશ્વમેધી નાટક જોવા માટે મહેને કેટલોક આમદ ચવાથી હું એકવાર જોવા ગયો હતો;—પરિણામ એ જ બન્યું કે એ કેવું ખામીવાળું અભિનય, હવું તે જ જોવા ગયા જેવું થયું. હેમાં ફાલતું પ્રવેશો કેટલાક અરસિક રીતે દાખલ થયા હતા તે તો વળી જુદી જ વાત અને નાયક નાયિકા એક બાગમાં મળનાં, દૂરથી સ્હામસ્દામાં—કુસ્તીના જેવા પૈતરા ભરતાં આવી—એક બીજા સ્દામે આંગળાએ તાકીને ધરી—એક બીજાને ગ્રેમમાં બાંધવાનું જેવું કરતાં હતાં તે તો કેવળ અસંભવપૂર્ણ તથા હાસ્યજનક હવું. તે અરસામાં જ “વિશુધ-વિજય”નો ખેલ પણ જોવાને હું ગયો હતો. “વિશુધવિજય” તે શ્રેક્ષ્ણીપરના Merchant of Venice નું અનુકરણ છે. અને કાષ્ટકે કહ્યું ના હોત તો તે વાતની ખજાર પડે એમ નહોતું. વિશુધ-નો જ્ઞાન-ત વાર્તામાં ભેગીને તથા મુખ્ય બનાવી દર્શને મૂળ કથાને પાછળ નાંખી દીધી છે. એટલું જ નહિ પણ એ જ્ઞાન-ત તથા બીજા પેટા જ્ઞાન-તોની ગૂંચણી સિધિલ છે. માટે વિશુધને નામે નાટક રાખ્યું છે તે જ ઠીક છે. Merchant of Venice ની કથાનું સ્વરૂપ :

જં હેવું. છે કે હેવું અનુકરણ ગુજરાતીમાં થવું અતિ કઠણું છે. યાદુદી
 હેપારી, હેના તરફ કિચનોની શ્ચિ-વગેરે અનેક અંશોને પ્રતિરૂપ
 આપણામાં કશું નથી. સિંધ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ એકવાર
 સિંધીમાં એ નાટકનું અનુકરણ કરી લખ્યું હતું. તે મ્હેં હૈદરાબાદ-
 માં જોયું હતું. હેમાં અનુકરણને અનુકૂળ સ્થિતિયો-મારવાડી જમીન-
 દારો અને હેમના ખેડુતોનો સંબંધ-વગેરે કેટલીક સિંધની ખાસ
 હાલતોને લીધે આવી, સજી હતી; તેમ જ અભિનય પણ ઉત્તમ પ્રકાર-
 નો હતો. હાલોબાઈની કંપનીના નટોમાં કેળવણી અત્યંત અદ્ય;
 અને કોલેજના વિદ્યાર્થીઓની કેળવણી જામી-એ આ બેંડનું એક
 મુખ્ય કારણ હતું. પરંતુ એકલી જામી કેળવણી બસ નથી.
 અમદાવાદમાં ગુજરાત કોલેજમાં થતા અભિનયો અને મુંબાઈની
 એલ્ફિન્સ્ટન તથા પૂનાની કેન કોલેજોમાં થયેલાં નાટકો સરખાવતાં
 ગુજરાત કોલેજના અભિનયની ખામીઓ તરત જણાઈ આવી હતી.
 જામી પ્રકારની અભિનયકલાની કલ્પનાનો પ્રવેશ ત્યાં જણાતો નહોતો.
 એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજના વિદ્યાર્થીઓનાં મુદ્રારાક્ષસ નાટકની ભજવણીમાં
 મરહૂમ રૂઢનાથ શિવરામ દિપ્તીસે જે આજુમનો વેશ અદ્ભુત
 શક્તિથી ભજવ્યો હતો તેની ખ્યાતિ એ કોલેજમાં પરંપરાગત હતી.
 એજ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઓથેલોનું નાટક અગ્રેજીમાં ભજવ્યું
 હતું તેમાં પણ હિઆગેનો વેશ ભજવનારની જામી અભિનયશક્તિ
 તથા કલ્પનાનાં વખાણ પ્રિન્સિપાલ વર્ડ્સ્વર્થે પૂર્ણ હૃદયથી કર્યા હતાં.
 આમ અભિનયકલાનાં જામી તરવોનું દર્શન થાય પછી ચાલુ નાટ્ય
 જમીથી અસંતુષ્ટ થવાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ ન્યૂનતાઓ
 શી રીતે ટળાય તે જાણવા માટે અભિનયકલાનાં ઉત્તમ તરવોનું
 અવલોકન કરવાની આસરથકતા ઉત્પન્ન થાય છે. માટે જ આ નિબંધ-
 ની ખાસ પ્રવૃત્તિ.

આ ખાસ રૂપનો નિબંધ નહિં થાય માત્ર કેટલીક છૂટક વાતો
 કર્યાં જેવું થશે. અને હેમાં, કશું, નવું લાગ્યે બતાવશે. હું કહીશ

તેમાંનો કાંઈને કાંઈ વાત્-સર્વ-લોકોને જાણીતી જ હશે. આ સૈકામાં
 કશું અપૂર્વ નવું હોવું કંકલુ છે. પરંતુ કાળની કસોટીમાંથી પાર
 ભીતર્યા છે એ કારણથી જ જૂનાં સત્યોને નવી યોજનામાં, નવા
 અન્યોન્ય સંબંધમાં, મૂક્યાથી નવી છાપ પડેછે; જેમ છૂટક છૂટક,
 અને પરિચિત રંગોને અથવા ગાનના સૂરોને નવી યોજનાને નવા,
 સંબંધમાં મૂક્યાથી નવા વર્ણચમત્કાર અથવા રાગચમત્કાર થાય-
 છે તેમ. પરંતુ આ વિષયમાં આ પ્રકારનો ચમત્કાર પણ હું પ્રગટ કરી
 સકીય કે નહિ તે સંશય છે. છતાં હિમ્મત બીકુંધું.



પ્રકરણ બીજું.

અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ.

અભિનયકલાને 'અંગે નાટકને વિશે જલ્દી બોલવાની જરૂર નહિ' પડે; માત્ર એ જો કલાના પરસ્પર સંબંધને આવશ્યક જોઈતું જ હું બોલીશ. નાટક રચવાની કલા જેને નાટકકલા નાટક અને અભિનયકલા નામ આપીશું, તે અને અભિનયકલા એ બંને વચ્ચે સંબંધ. અન્યોન્ય સંમિલિત કલાઓ છે. એકના વિના બીજીનું અસ્તિત્વ-ખરું જોતાં-ટકતું નથી.

નાટકકલાના વિકાસ માટે સંગીતાદિ બીજી કલાઓ આકર્ષિક છે, પરંતુ અભિનયકલા તે એ કલા માટે અનિવાર્ય સાધન છે. આમ એક બીજા જોડે ખરી રીતે અવિશ્લેષ્ય બા કલાઓ વળગી રહી છે, તોપણ એ જો કલાના માર્મ હમેશા સમાનાન્તર ક્રમમાં જતા નથી. અભિનય કરનાર નટ કેટલીકવાર નાટક રચનારના ખાસ ધર્મ બજાવે છે અને ન્યૂનતાઓ પૂરી પાડે છે, તેમ છતાં ખરી રીતે તો એ નાટકકારનો અર્થનિરૂપક જ છે. તેમ નટના અર્થનિરૂપણ વિના નાટકકાર ચલતી સકે નહિ એમ ધોરણ વિચારમાં તો છે ખરું પરંતુ આચારમાં અનેકવાર તે વિના નાટકકાર નથી સકે છે. પરંતુ રંગભૂમિ માટે નિર્માણ ના કરેલાં નાટકોને Literary drama (વાંચ્ય સાહિત્યરૂપ નાટક) એ નામ અપાય છે. તથાપિ એ નામ તે ખોટું નામ છે, કેમકે જ્યાં સુધી અભિનયમાં આવ્યું નથી ત્યાં સુધી કાષ્ટપણ નાટક તે નાટક ગણાય નહિ.

તોપણ અભિનયકલા તે રસિક કલાઓમાં સ્વતંત્ર સ્થાન પામવાને લાયક છે. નાટકકાર નાટક રચીને બેસી રહે છે; પણ નટ હેના અભિનયથી હેમાંનું હાર્દ પ્રમટ કરવાનું નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનાર છે. કાર્ય કરે છે; અને તેમ કરવામાં જોયા પ્રકારના કલાવિધાનની જરૂર પડે છે. અને તે કલાને

અંગે નટ તે—નાટકકારથી જુદી રીતે જતાં હેની પેઠે તેમ જ હેની જોડાજોડ—અપૂર્વ સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક બને છે. Bellars (બેલાર્સ) પોતાના Fine Arts ના પુસ્તકમાં એ કલાનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપે છે:—“Acting is the poetry of Human Action interpreting the wider poetry which it is the business of the dramatist to supply.”

“અભિનય એ મનુષ્યની ક્રિયા વડે રચાયેલી કવિતા છે; એ કવિતા તે નાટક રચનારે પૂરી પાડવાની વધારે વિસ્તારવાળી કવિતાનું અર્થપ્રદર્શન કરે છે.” અભિનય કલાને Mimeric Art. અનુકરણની કલા એમ કહેવામાં આવે છે. તે—અનુકરણનો અર્થ શુદ્ધ નકલ, મૂળ વસ્તુની માત્ર ચકાવત્ પ્રતિબિમ્બરચના એમ કરીએ તો તો—અર્થ નથી. અનુકરણમાં કેવળ પ્રતિબિમ્બ કરતાં વિશેષ અમત્કાર ઉમેરાય ત્દારે જ કલાવિધાનને માર્ગ મળે. અને એ અમત્કારનું બીજ નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિમાં—સર્જનશક્તિમાં જડે છે. અનુકરણ તે કેવળ નકલ નથી, પણ સદૃશીકરણ છે; અને સાદૃશ્યનું લક્ષણ—તદ્ગિમ્નત્વે સતિ તદ્ગતમૂયોધમચદ્વયમ્ (મૂળથી ભિન્ન હોઈ મૂળના ધણા ખરા ગુણ ધારણ કરવા) એમ છે. ઉપમા વગેરે અલંકારમાં સાદૃશ્યનું બીજ જા રીતે જ પવેશ પામે છે. માત્ર અલંકારમાં વાસ્તવિક ભિન્નપણું વિશેષ હોઈ, અમાન ધર્મનો અંશ નહાનો હોય છે, પણ તે ઉપર વિશેષ જોર મૂકવામાં આવ્યાથી તે પ્રધાન પદ પામે છે. અભિનયમાં તેથી કંઈક ફેર છે. હેમાં મૂળમાં અને અનુકરણમાં વાસ્તવિક સમાન ધર્મ વિશેષ હોય છે; પરંતુ ભિન્નત્વને પ્રધાન પદ મળવાથી નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થાય છે. એ ભિન્નત્વ સંપાદન કરવામાં જ કલાવિધાનનો વ્યાપાર આવે છે; અને નવીન સૃષ્ટિની નવીનતા તે જ ભિન્નત્વસંપાદક તત્ત્વ છે; ત્દ્વાં જ કલાવિધાનનો અમત્કારજનક સુતરી ઢાળ મૂળ ઉપર પાડીને

The light that never was on sea or land,

૧ The consecration and the poet's dream.

જે દીપ્તિ પૃથ્વી ઉપર કે પાણી ઉપર કદી નથી હોતી તે કવિની પાવન આરોપકૃતિ અને સ્વપ્નમાયાથી ખટી કરાય છે.

સૌન્દર્યના સ્વરૂપ વિશે એક મત હેવો છે કે પદાર્થના અંશોની સમપ્રમાણતા તે જ, સૌન્દર્યનું તત્ત્વ; આ ઓરિસ્ટોટલનું material-

istic (જડવાદી) લક્ષણ છે. બીજો મત સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે એ આ Neo-Platonist તત્ત્વવેત્તાઓનો છે જે જડવાદી અને ભાવનાત્મક સૌન્દર્યનું Idealistic (ભાવનાત્મક) લક્ષણ

આપે છે; એ લક્ષણમાં સૌન્દર્યનું બીજા પદાર્થની સમપ્રમાણ મટનાથી પર રહેલા કોઈ ભાવનાત્મક તત્ત્વમાં રહેલું મનાય છે. પ્રચુત અભિનયકલાને સબધે જે આ નટની ભાવનાથી નવીન સૃષ્ટિઆપાર થવાનું કશું છે તે સૌન્દર્યના ભાવનાત્મક લક્ષણનો જ સ્વીકાર કરીને શક્ય બને છે, James Welch નામનો નટ લખે છે.—

“No artist pretends closely to copy nature, but only to represent nature sublimated into the ideal.” (“Actor's Art”.....edited by J. A. Hammerton P. 241.)

“કોઈ પણ કલાવિધાયક સૃષ્ટિનું રંગરજ અનુકરણ કરવાનો ડોળ કરતો નથી, પણ સૃષ્ટિને ભાવનાત્મક રૂપમાં ઉન્નત દશામાં આણી હેતુ પ્રકાશન કરવાનું જ કાર્ય કરે છે.”

ઉપરના પુસ્તકમાં અન્ય સ્થળે કશું છે —

“Though the player should hold the mirror up to nature, he should idealize all he does, not familiarize.”

(Ibid. p. 33)

" પ્રકૃતિના સ્થાનમાં 'દર્પણ' 'ધરવાનું' કામ નહતું' છે એ ખરું; પરંતુ તેમ કરવામાં હેણે સર્વ વસ્તુને ભાવનામય બનાવવાની છે- અતિપરિચિત નથી બનાવવાની."

આ વિચારમાં અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ સૂચવાય છે. નાટકકારે હિતપન્ન કરેલી સૃષ્ટિમાં તો કવિમૂલક સર્જનશક્તિનું રૂપ છે જ. હેમાં પણ કલાવિધાનના સૌન્દર્યવાહી સ્વરૂપનું બીજ જે ભાવનામય રચના તે છે જ. અને તે કારણથી કવિની સૃષ્ટિ તે જ્ઞાતાની સૃષ્ટિથી બિન્ન પ્રકારની ગણાય છે-એ સૃષ્ટિ તરફ પણ પુનઃ સૃષ્ટિ છે: સૃષ્ટિમાંના પદાર્થ, પુરુષ વગેરેમાં રહેલાં ભાવનામય સ્વરૂપને આપણી સમક્ષ વિલક્ષણ રૂપમાં મૂકવાના આપારને લીધે પુનઃસર્જન આમ થાય છે. "What is Art?" નામના પોતાના વિલક્ષણ પુસ્તકમાં દાહનો વિલક્ષણ રશિયન તત્ત્વચિન્તક ટોલ્સ્ટોય કલાનું લક્ષણ શુદ્ધ, અતિબ્યાપક, અને સૌન્દર્યના અંશને ટાળીને જ આપે છે. (એ પુસ્તકના ભાષાન્તરનાં પૃ. ૪૬ થી ૫૦ જુવો; પ્રકરણ ૫ મામાં). હેને મતે કલાવિધાનનું કાર્ય એટલું જ છે કે જીવનમાં, સૃષ્ટિમાં, અનુભવેલા ભાવનો પુનરુત્થાપ કરી બીજાઓને તહેનો તદ્રૂપ અનુભવ કરાવવો, બીજાઓને પોતાના જ અનુભવનો (લાગણીના અનુભવનો) એવ લગાડવો. પરંતુ આ લક્ષણમાં મોટી ભૂલ એ થાય છે કે અનુભવેલા ભાવનો તદ્રૂપ રીતે અનુભવ કરાવવામાં તો એ ભાવમાં ચમત્કાર ના આવવાનો; ભય, શોક, પ્રેમ વગેરે ભાવનો ખરેખરો જ અનુભવ જીવનમાં થાય છે તે જ ચવાનો; પરંતુ કાવ્ય નાટક વગેરે કલાઓના સાધનથી એ જ ભાવોનો અનુભવ થાય છે તહેમા તે ભાવોનું મૂળ સ્વરૂપ જદલાઈ એક ગૂઢ આનન્દનો, સૌન્દર્યનો ચમત્કારમય અંશ પ્રવેશ પામે છે, અને ચમત્કારનું બીજ સૌન્દર્યના તત્ત્વમાં સમાયેલું છે તે રસસ્વરૂપનું વિરમરણ ચર્ચને શુદ્ધ લક્ષણ ટોલ્સ્ટોયે બાંધ્યું છે. માટે હેની નકલે નકલની કલ્પના-કલા એટલે મૂળની તદ્રૂપ નકલ એ કલ્પના-કલાના સત્ય સ્વરૂપને વિરોધી લાગે છે.

આમ નાટકકાર કવિની રચનામાં ત્હારે ભાવનામય પુનઃ-સર્જન પ્રધાન રહે આવેછે. પરંતુ અભિનયની કલામાં તેથી પણ વ્યાપાર આગ્રહ વધેછે. કવિએ ઉત્પન્ન કરેલી નટની કલા પરલક્ષી સૃષ્ટિ-અથવા પુનઃસૃષ્ટિ-નું નટ વળી પુનઃસર્જન તેમજ આત્મલક્ષી કરેછે. જેમ કવિની કૃતિનો વિવેચક એ કૃતિમાં કાંઈ અપૂર્વ અને નવીન ચમત્કાર ઉત્પન્ન કરેછે-જે કેટલીકવાર કવિની ભણ્યમા પણ નથી હોતો; તેમ, નટ તે નાટક-સૃષ્ટિનું અનુકરણ કરેછે છતાં, વિવેચકની પક્ષી લઈને નાટકકારની કૃતિમાં અપૂર્વ સ્વરૂપ જુવેછે અને તે પ્રગટ કરતાં પોતાની નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે; નાટકકારની સૃષ્ટિમાં કાંઈ નવું જીવન પૂરેછે. આ ઉચ્ચ 'કર્તવ્ય પાર' પાડવા માટે નટનામાં પરલક્ષી કલ્પનાશક્તિની જરૂર છે; પણ તે સાથે જ યોગ્ય પ્રમાણમાં આત્મલક્ષી કલાની પણ હોને આવશ્યકતા છે. તેમ ના હોત તો નાટકકારે રચેલાં પાત્રોનો વેશ બળવતાં બિન્ન બિન્ન નટો એક સરખી રીતે જ બજાવે, અને પ્રત્યેક નટની સ્વવિશિષ્ટતાને પ્રસંગ જ ના મળે એમ બનત. Actor's Art નામના હિપર કહેલા પુસ્તકમાં કહ્યું છે:—

"We have all seen a score or two of Hamlets and in every case the actor has subordinated himself more or less to the character assumed; yet there has been something different in every one of these Hamlets; something indefinable, but something real. This is the actor's indestructible, insuppressible, individuality making itself felt by means which lie outside of art and come direct from nature.

(pp. 11-12)

“આપણે કોડી બે કોડી હેમલેટ બજાવ્યાલા બેમાછે;

અને તે દરેકમાં નટે પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાને પ્રધાનપદ આપી પોતાને ગૌણ સ્થાને રાખેલો હોય છે; છતાં એ દરેક હૈમસેટમાં કાંઈ બિન્નતાનો અંશ જણાયો હશે—એ અંશનું લક્ષણ બાંધી નાં સકાય, પણ હેની વાસ્તવિકતા તો લાગે જ હેવો અંશ. આ તે નટની અવિનાશ, અદમ્ય, આત્મવિલક્ષણતા; કલાના પ્રદેશની ખૂંદાર રહેનારી અને પ્રકૃતિમાંથી સાક્ષાત આવનારી એ આત્મવિલક્ષણતા છે.”

આમ નટની આત્મવિલક્ષણતા અભિનયમાંથી કેવળ હ્રસ્વ થઈ ના જ સકે; તોપણ તે અપ્રધાન રૂપમાં દબાઈ ને રહેવાની. કેમકે નાટકનું અને અર્થાત્ અભિનયકલાનું પ્રાણતત્ત્વ તો પરલક્ષીપણામાં જ સમાયલું છે. પરંતુ અપ્રધાન રહેલી આત્મવિલક્ષણતા એ જ પરલક્ષી વ્યાપારના ફળને પોતાના રંગથી રંગે જ છે. દરેક નટ પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાના સ્વરૂપને પોતાના મગજમાં ઉતારતાં પોતાની વિવેચક કલ્પનાશક્તિનો ઉપયોગ કરી પોતાપણની છાયા આપશે જ, અને તે રૂપે એ પોતાની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરશે. આ વ્યાપારમાં જેમ તે તે પાત્રતાને પોતાની વિલક્ષણતાનો રંગ લગાડવાની કૃતિ થાય છે, તેમ વળી તે પાત્રતાના સ્વરૂપને કલ્પનામાં ઊતારવા માટે નટમાં તે તે સ્વરૂપ જોડે સમભાવ થવાની શક્તિની આવશ્યકતાને લીધે આત્મલક્ષી વ્યાપાર પણ પ્રચલિત થાય છે. આમ ઉભંચ રીતે આત્મલક્ષીકલાનો પણ અભિનયકલામાં ગૂઢ રૂપે પ્રવેશ થાય છે. પરંતુ હેની મુખ્ય કૃતિ તો પરલક્ષી સ્વરૂપે નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની જ છે. પણ તે ઉત્પન્ન કરવાના વ્યાપારમાં ઉપર કહેલી આત્મવિલક્ષણતા તે જ સાક્ષક તત્ત્વ છે; ઉપરના ઉતારામાં જે અવિનાશ આત્મવિલક્ષણતા ઠહી છે તેને બળે જ બિન્ન બિન્ન નટોના અભિનયમાં બિન્નતા આવે છે—અને તે તે નટની સર્જનશક્તિ અને સર્જન વ્યાપારની વિવિધતાને લીધે જ. આ સર્જનશક્તિના લક્ષણને લીધે જ સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધારાદિક પ્રધાન નટોને માનથી બોલાવનારો શબ્દ માથે એમ વપરાયો હશે; માથયતિ—(નથી તેને) અસ્તિ—

તમા આગે છે, ઉત્પન્ન કરે છે, નવી સૃષ્ટિ કરે છે— તે માત્ર એમ
 સ્વૃત્પત્તિમૂલક અર્થ હશે. આ માત્ર કલ્પના છે; પણ તે વિચારથીય
 વિદ્વાનોની આગળ કલ્પના તરીકે મૂકવાને બાધ નથી.

આ 'અભિનયકલાનું' સ્વરૂપ સર્જનકલા માગી લે છે એ મહારા
 ઉપર કહેલા મતને પુષ્ટિ માટે એક શેખનો ઉતારો આપવો ઉચિત છે:—

“ Though acting is a dependent art and most signally so in its highest forms, yet its true exercise implies a creative process. The conception of a character is determined by antecedents not of actor's own making, and the term originality can be applied to it only in a relative sense. Study and reflection enable him, with the aid of experience and of the intuition which genius bestows, but which experience may in a high degree supply, to interpret, to combine, and to supplement given materials. But in the transformation of the conception into the represented character the actor's functions are really creative; for here he *becomes* the character by means which belong to his art alone. The distinctiveness he gives to the character by making the principal features recognized by him in its ground-work; the consistency which he maintains in it between ground-work and details; the appropriateness which he preserves in it to the course of the action and the part born in it by the character—all these are produced by

himself, though suggested by the conception he has derived from his materials."

(Encycl. Brit. old edition,
Vol. VII p. 396 col. 1 para 2)

" અભિનયનીકલા તે અન્ય કલાપર આધાર રાખનારી કલા છે,—અને ખાસ કરીને હેના જિયામાં જિયા સ્વરૂપમાં તેમ છે. તે પછી એ કલાના ખરા વ્યાપારમાં સર્જનક્રિયાનો મંત્રણ થાય છે. અમુક પાત્રતાની સ્વરૂપકલના નટની કૃતિથી સ્વતન્ત્ર રહેલી પૂર્વ સામગ્રીથી નિશ્ચિત થાય છે; અને એ કલ્પનાને અપૂર્વતાનું નામ માત્ર ખીજા વ્યાપારોની સાથે સરખામણીમાં જ આપી સકાય. અભ્યાસ અને મનનને મદદ આપીને અનુભવ, અને પ્રતિભાદત્ત તેમ જ અનુભવથી ઘણે દરજ્જે પૂરી પડાતી સાક્ષાત્ ઉપલબ્ધિ,—એ સાધનોને બળે પૂર્વથી તૈયાર કરી રાખેલી સામગ્રીનું અર્થદર્શન, સંમેલન, અને અપૂર્ણપૂર્તિ કરવાની શક્તિ નટને પ્રાપ્ત થાય છે, એ ખરું પરંતુ કલ્પનાગૃહીત સ્વરૂપને અભિનયમાં આણેલી પાત્રતામાં રૂપાન્તર આપનાં નટનો વ્યાપાર સર્જનપર જ બને છે; કેમકે આ અભિનયના વ્યાપારમાં નટ તે અમુક પાત્ર બને છે. તે તે પોતાની કલાને આગવાં હેવા સાધનો વડે જ. પાત્રતાના મૂલસ્વરૂપમાં પોતે જોયેલી પ્રધાન રેખાઓને ઉત્પન્ન કરીને નટ એ પાત્રતાને જે વિશ્લેષણના આપે છે; પાત્રતાના અભિનયમાં મૂલસ્વરૂપ અને વીગનો વચ્ચે પરસ્પર જે સુઘટિત સંગતિ એ સાચવી રાખે છે; વસ્તુની ગતિ અને વસ્તુમાં તે તે પાત્રતાની સ્થિતિનો સંબંધ એ બંને સાથે જે યોગ્યતાનું તત્ત્વ એ રાખે છે;—આ સર્વ અંશો પોતાની સમીપની સામગ્રીથી પોતાના મનમાં જે સ્વરૂપ પોતે બાંધેલું તેથી સુચવાયલા હોય છે, છતાં એ અંશો ઉત્પન્ન તે નટ પોતે જ કરે છે."

આમ એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં આ વિષય ઉપર

લખનાર વિદ્વાન લખેછે તે વાળખી જ છે. હું એથી જરાક આગળ વધી કહું છું કે નટ તે માત્ર સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે એટલું જ નહિં પણ નાટકકાર કવિની સૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પોતાના મનમાં ઊતારીને પછી, પોતે નવીન રૂપે જ અને ફરીથી પોતાની મેળે જ કવિની સૃષ્ટિનું કવિની સમાનાન્તર રહીને જ પુનઃસર્જન કરેછે અને તે ઉપર પોતાની દીક્ષિ દાખેછે. આ વ્યાપારની દૃષ્ટિએ જોતા, સંગીત કાવ્યના ઉપર જે પ્રભાવ પ્રયોજિત સંગીત (applied music)નો પ્રવર્તેછે, તેવો જ પ્રભાવ કવિનું નાટક ઉપર નટની અભિનયકલાનો પ્રવર્તેછે. ભેદ માત્ર એટલો છે કે સંગીત તે કેવળ સ્વતન્ત્ર રૂપે અને પોતાના ઉચ્ચત સ્વરૂપે રહી સકેછે, તેમ અભિનયકલા નાટકથી સ્વતન્ત્રરૂપે રહી સકતી નથી. અને ખરું જોતાં નાટક પણ—ઉપર કહી ગયોછું તેમ—અભિનયકલાથી અસ્પૃષ્ટ અસ્તિત્વ વાસ્તવિક રીતે રાખી સકતું નથી.

ડોક્ટર જર્વાઇનસ પોતાના Shakespeare commentaries નામના ગ્રન્થમાં કહેછે:—“શેક્સ્પીઅરના નાટકો અભિનય માટે—

ફુ(Bellars) બેલાર્સ પોતાના Fine Arts નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૨૦-૩) લખેછે.—“Important as it (acting) is in view of its immense influence, its power must not be confounded with those of arts which are competent to create as well as to expound subjects of thought” અર્થે સર્જનશક્તિનો અર્થ જુદો જ પ્રકારનો હોય જણાયછે, બાકી અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ માટે ઉપરની ચર્ચામાં જણાવેલા પ્રમાણો પછી સંશયને સ્થાન નથી.

“For that (i. e. representation) and for that alone they (i. e. Shakespear's works) were written. The separation of dramatic poetry from histrionic art, through which both arts have suffered, was unknown in Shakespear's time.”

(Shakespeare Commentaries

Introduction ¶ 21.)

અને કૃત્તા અભિનય માટે જ—લખાયાં હતાં. હેના વખતમાં નાટક-રૂપ કવિતા અને અભિનયકલા એ એક બીજાથી છૂટાં પડ્યાં નહોતાં; એ વિચ્છેદથી અને કલાઓને હાનિ પહોંચી છે.”

ત્યારે આમ અભિનયકલા વડે નાટકની મહત્તા ટકે. એ અભિનયકલાનો મહિમા અને પ્રભાવ, જન-રંજનમિત્રો મહિમા અને મંડળના સ્વભાવાદિક ઉપર સખળી અસર પ્રભાવ. કરવાની શક્તિને લીધે, જહુ ધ્યાનમાં લેવા લાયક છે. Schlegel નામનો વિદ્વાન કહેછે:—

The theatre, where many arts are combined to produce magical effect; where lofty and profound poetry has for its interpreter the most finished action which is at once eloquence and an animated picture; while architecture contributes her splendid decorations and painting her perspective illusions, and the aid of music is called in to attune the mind, or to heighten by its strains the emotions which already agitate it; the theatre, in short where the whole of the social and artistic enlightenment which a nation possesses, the fruit of many centuries of continued exertion, are brought into play, has an extraordinary charm for every age, sex and rank, and has ever been the favourite amusement of every cultivated people. Here princes, statesmen, and generals behold the great events of past times, similar to those in which they themselves are called upon to act, laid open in their inmost

springs and motives, here too, the philosopher finds subject for profoundest reflection on the nature and constitution of man; with curious eye the artist follows the groups which pass rapidly before him, and from them impresses on his fancy the germ of many a future picture, the susceptible youth opens his heart to every elevating feeling; age becomes young again in recollection; even childhood sits with anxious expectation before the gaudy curtain which is soon to be drawn up with its rustling sound, and to display to it so many unknown wonders; all alike are diverted, all exhilarated, and all feel themselves for a time raised above the daily cares, the troubles, and the sorrows of life. "

• ("Dramatic Art and Literature" pp. 41-42)

" રંગભૂમિ ઉપર અનેક કલાઓ ભદુર્ઠ અસર ઉત્પન્ન કરવા માટે એકઠી થાય છે; ત્યાં ઉચ્ચ અને ગંભીર કાવ્યકલાતું અર્થ-પ્રદર્શન કરવા માટે અતિ પરિપૂર્ણ અભિનય પ્રગટ થાય છે, જેમા વક્તૃત્વ અને સજીવચિત્ર બંને સાથે બેગા સમાય છે; અને શિલ્પ-કળા પોતાના લલકદાર સૃષ્ટિગાર પૂરાં પાડે છે, અને ચિત્રકળા પોતાની પ્રમાણયોજના વડે જીવજતી માયાસયના ઉમેરે છે, અને મનને એકતાન કરવાને અથવા પ્રયમથી જ હૃદયને સચલિત કરનારા ભાવને પોતાના સૂરોના તોન વડે વધારે સખળ કરવાને, સંગીતની મદદ આશુવામા આવે છે. આ દ્વંકમાં અનેક સૈકાથી સતત

* આ રચણે સંગીત તે નાટકાભિનયની બહાર રહેલા વાદ્યમંડળનું જ સંગીત સમગ્ર (orchestra હતું); (કવચિત્ ભાગ (opera) સંગીત

પ્રયાસને પરિણામે પ્રજાએ સંપાદન કરેલી સર્વ સામાજિક અને કલાની કેળવણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગમાં આવેછે; આ રીતે દરેક વયનાં, સ્ત્રી પુરુષ બંને જાતિનાં, અને સર્વ પદવીનાં મનુષ્યોને રંગભૂમિ અસાધારણ મોહ આવેછે, અને પ્રત્યેક સંસ્કાર પામેલી પ્રજાનું અતિપ્રિય વિનોદસાધન થતી આવીછે. ત્યાં રાજા, રાજકાર્યકુશલ પુરુષો, અને સેનાપતિયો, પોતાને જે વૃત્તાન્તોમાં કાર્યભાગ લેવાનો પ્રસંગ પડેછે હેના જેવા ભૂતકાળના મહાન વૃત્તાન્તોને, હેમાંનાં અન્તર્ગત ઉત્પત્તિકારણ અને પ્રવર્તક હેતુઓથી પ્રગટ રૂપમાં આવી-ભાવ પામેલાં જીવેછે; તેમ વળી મનુષ્યસ્વભાવ અને મનુષ્યના બંધારણ ઉપર ગમ્भीરતમ મનનને યોગ્ય વિષય તત્ત્વચિન્તકને રંગ-ભૂમિમાં જડેછે; અહિં ચિત્રકાર કુતૂહલપૂર્ણ નયનથી પોતાની સમક્ષ ત્વરાથી સંચલન કરતાં ટોળાં જોયા કરેછે, અને તે ઉપરથી પોતાની કદપનામાં અનેક ભવિષ્યમાં ચનારાં ચિત્રનાં ક્ષીજ રાપેછે; ભાવમાહી સુવક પ્રત્યેક ઉજનાકર્પી ભાવને પ્રવેશ આપવાને પોતાનું હૃદય ઉઘાડેછે; વૃદ્ધજન પૂર્વસ્મરણ વડે ફરીથી યૌવનપૂર્ણ બનેછે; બાળવર્ગ ત્યાં ફડફડ ચર્ષને થોડીવાર પછી જીલ્લીને કાંઈ અનેક ચમત્કાર પ્રગટ કરનાર ભભકદાર પડદાની રહામે ઉત્સુકતાથી વાંટચ જોતો બેસેછે; આમ સર્વે સરખી રીતે વિનોદ મેળવેછે. સર્વે આનંદનો ઉલ્લાસ ભોગવેછે, અને સર્વે આ જીવનની નિત્યની ચિન્તાઓ, પીડાઓ, અને શોકવેદનાઓથી ક્ષણભર મુક્ત થઈ ઉચ્ચ દશામાં ચઢ્યા હોય એમ અનુભવ પામેછે. ”

અહિં નાટકનો મહિમા વર્ણુઓછે તે નાટક અને અભિનય બંનેના મિશ્ર સ્વરૂપનો જ છે. આમ નાટકાભિનય સર્વજનને આનન્દ આપનાર એક જોડી કલાવિધાનની અપેક્ષા રાખેછે. નાટ્ય મિશ્ર-

નાટકને અવકાશ આવશે). માટે આપણાં હાલનાં નાટકોમાં અંગમાં જ સંગીત બેળવેલું હોયછે તે અર્થમાં સંગીત અહિં સમજવાનું નથી. પાશ્ચાત્ય નાટકમાં એ પ્રકારનું સંગીત (opera સિવાય અન્યત્ર) પરિચિત નથી.

રુચે જનસ્ય ચદુધાપ્યેકં સમારાધનમ્ એમ અર્થગર્ભ સંક્ષિપ્ત
 ધ્યનથી નાટકાભિનયની સર્વજનરંજની ચક્રિ કવિ કાલિદાસે
 સૂચવી છે તે અર્થ છે. આ સર્વરંજનચક્રિનું બહુ મૂળ સૂક્ષ્મ કલા-
 વિધાનમાં છે.



પ્રકરણ ત્રીજું.

(ઇતિહાસ)

એ કલાવિધાનનાં તત્ત્વો વિશે વિચાર કરતા ખેલાં અભિનય-કલાના ઇતિહાસનું કાંઈક અવલોકન કરવું અસ્થાને નહિં ગણાય. એ કલાનો સ્વતંત્ર અને સુધટિત ઇતિહાસ મેળવવો અશક્યવત્ હોવાથી નાટકના ઇતિહાસમાંથી સામગ્રી વીણી કાઢી તે અહિં વિદ્વાન્ વર્ગ આગળ રજૂ કરવી પડશે. અભિનય વિના નાટકનું અસ્તિત્વ હોઈ સકતું નથી. તેથી આ રીતે એકના ઇતિહાસમાં બીજાના ઇતિહાસનું દર્શન થવું સુલભ છે.

નાટ્યકલાના ઇતિહાસ અને ઉત્પત્તિનું જાંઝૂ મૂળ છેક આદિ નાટ્યકલાનું સાર્વત્રિક સ્પૃહા નિરીક્ષણ માનવસ્વભાવમાં છે. પ્રકૃતિથી જ મનુષ્યમાં અનુકરણની વૃત્તિ રોપાયેલી છે. ઉપર કલા-વિધાનને સંબંધે અભિનયમાં સર્જન વ્યાપારનું અસ્તિત્વ આપણે જોયું; તે વાત ક્ષણભર જાદ કરતાં અભિનયનો મૂળ પાયો તો અનુકરણમાં જ છે, એ નિર્વિવાદ છે. આ અનુકરણની વૃત્તિને સંબંધે પ્રસિદ્ધ જર્મન વિદ્વાન્ Schlegel કહેછે:—“Man has a great disposition to mimicry; when he enters vividly into the situation, sentiments and passions of others he involuntarily puts on a resemblance to them in gestures. Children are perpetually going out of themselves; it is one of their chief amusements to represent those grown people whom they have had an opportunity of observing, or whatever strikes their fancy; and with the happy pliancy of their imagination,

they can exhibit all the characteristics of any dignity they may choose to assume, be it that of a father, a school-master, or a king."

(*Dramatic Art and Literature* ' p. 32)

“ અનુકરણ તરફ મનુષ્યનું વલણ ઘણું હોયછે; બીજાઓની સ્થિતિ, લાગણીઓ અને સમજ લાવેલું શબ્દો તરૂપ રીતે મનુષ્ય કરેછે, તે વખત પોતે અનાયાસ જ એ અન્યની ચેષ્ટાઓનું સાદરપ ધારણ કરેછે. બાલકો સતત પોતાનું સ્વરૂપ તથા બહાર નયછે; જે મોટાંઓનું નિરીક્ષણ કરવાનો પ્રસંગ પોતાને મળ્યો હોયછે હેમની, અથવા જે જે કંઈ પોતાની તરંગવૃત્તિને ચકિત કરેછે હેની, નકલ કરવી એ બાલકોનું એક મુખ્ય વિનોદકાર્ય છે; અને, પોતાની કલ્પનાશક્તિની ધન્ય વલનશીલતાને બળે, કોઈ પણ ગૌરવયુક્ત પદ્ધતિ ધારણ કરવાની હઝળ હેમને હોય હેની સર્વ લક્ષણરેખાઓ એઓ પ્રદર્શિત કરી સકેછે, પછી તે બાપની પદ્ધતિ હો, શાળાના શિક્ષકની હો, અથવા રાજાની હો.”

આમ અનુકરણની શક્તિની બીજરૂપ સ્થિતિ છે ખરી; પણ તે નાટ્યવ્યાપાર માટે બસ નથી. તે માટે એક આમળ ક્રમ ભરવાની આવશ્યકતા છે. Schlegel બતાવેછે તેમ—

“ To separate and extract the mimetic elements from the separate parts of social life, and to present them to itself again collectively in one mass (*Dramatic Art and Literature*, p. 32)

“સામાજિક જીવનના ભિન્ન ભિન્ન વિભાગમાંથી અનુકરણના અંશો કાઢીને છૂટા પાડવા, અને તે પાછા એક સમૂહમાં સમગ્ર રૂપમાં સમાજની સમક્ષ ઉપસ્થિત કરવા.”—

આ ક્રમ ભરાય ત્યારે નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ થાય. આ

વ્યાપારમા કલાના કલામય સ્વરૂપને લીધે જ રસિક સર્જનવ્યાપાર આપોઆપ પ્રવેશ પામેછે, એટલું ઉમેરવાની જરૂર છે.

આ રીતે મનુષ્ય સ્વભાવમા જ આ બીજા હોવાને લીધે જન્મત-ની સર્વ પ્રજાઓમા નાટ્યવ્યાપારનું દર્શન થયું જોઈએ. અને, કેટલાક અપવાદ બાદ કરતા, તેમ બહુધા જોવામા આવેછે. ગ્રાચીન ઇન્જિનિયરના અતિ સૂક્ષ્મ વર્ણન હિરોડોટસે અને બીજા લેખકોએ આપેલાછે તેમા નાટ્યકલાની ચિત્રરેખા કોઇ પણ સ્થળે Schlegel-ને જડી નથી. એથી ઉલટું ઇન્જિનિયરના લેખકોને ઘણે અંશે મળતા ઇટુસ્કનોમા નાટક બજવાતા હતા,—હાલની પાશ્ચાત્ય ભાષાઓમા નાટ્ય માટેનો શબ્દ જળવાઈ રહ્યોછે તેનું મૂળ historic તે નટના અર્થમા ઇટુસ્કન ભાષાનો જ શબ્દ છે. અરબસ્તાન અને ઇરાનમા ઊંચી કવિતાનું સાહિત્ય છે. પરંતુ નાટકો અને નાટ્યકલા નજરે આવતા નથી. યુરોપમા મધ્યકાળમા એ જ પ્રકારની સ્થિતિ હતી. ક્રિશ્ચન ધર્મ દાખલ થવાની સાથે ગ્રીક અને રોમન લોકો તરફથી ઊતરી આવેલા નાટકો કોરાણે મૂકવામા આવ્યા,—હેમા ક્રિશ્ચન ધર્મને પ્રતિકૂળ કલ્પનાઓ હતી તેથી તેમ જ અતિ નિર્વજ્જ અના-ચારસ્વરૂપમા એ નાટકો પતિત થયા હતા તેથી અને તે પછી ૧૦૦૦ વર્ષ સુધી નાટક અને નાટ્યકલાનું પુનરુજ્જવન થયું નહિ.

આ કલા એક પ્રજા તરફથી બીજાને મળેછે એમ કાંઈ નથી. આ કલાનું બીજા મનુષ્યસ્વભાવમા, મનુષ્યસ્વભાવમા રહેલી અનુ-કરણવૃત્તિમા, હોવાને લીધે સ્વતન્ત્ર રીતે સર્વ પ્રજામા—બાધક કારણો ના નડે તો—આ નાટ્યકલા ઉદભવ પામેછે; તે એટલે સુધી કે વિદ્યા વગેરેના સરેકાર વિનાની જગતી પ્રજાઓમા પણ કોઇને કોઇ રૂપમા નાટ્ય એ સાર્વજનિક વિનોદસાધન તરીકે પ્રચારમાં હોયછે. Schlegel (પૃ. ૩૩) ના કહેવા પ્રમાણે અંગ્રેજ મુસાફરો પૃથ્વીપ્રદક્ષિણા કરી આવેલાના વૃતાન્તોથી જણાયછે કે South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના દાપુઓ)માંની અતિ જગલી પ્રજામા

પણ સંસ્કારદીન આકારમાં રચાયલાં ને લજવાતાં નાટકો જોવામાં આવ્યાં છે,—તેમાં જીવનમાંના કોઈ 'સાધારણ વૃત્તાન્ત' અનુકરણ વિનોદાર્થે કરવામાં આવતું હતું. યુરોપમાં પંદરમા સદીમાં નાટકનું પુનર્જીવન થયું તે સમયમાં જે Moralities અને Mysteries નામની નાટકરચનાઓ ઉત્પન્ન થઈ ત્યેને પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોના સ્વરૂપનો ગન્ધ પણ નોતો લાગ્યો; ગ્રીક તથા રોમન નાટકોનો પુનઃપ્રચાર તે કાળ પછી થયેલો હતો. અર્થાત્ આ પુનર્જીવન તે—મનુષ્ય સ્વભાવની સ્વાભાવિક નાટ્યવૃત્તિને યોગે—પુનર્જીવન નહિ પણ સ્વયંભૂ પ્રથમ જીવન જ હતું.

નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ અંચલ વિકાસમાં બાધક કારણોના નકાર વિશે ઉપર ઇશારો કર્યો, તેનાં ઉદાહરણ નાટ્યકલાને બાધક તત્ત્વો તપાસિયે. ઉપર કહ્યું તેમ યુરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો ભોપ થયો હતો; હેતુ મુખ્ય કારણ એ જ હતું કે ક્રિશ્ચન ધર્મના મતોને શોભા આપનાર વૃત્તાન્ત તથા સ્વરૂપ પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોમાં હતાં. ઇરાન અને અરબસ્તાનમાં નાટકની ઉત્પત્તિ જ થઈ નથી; વસ્તુતઃ મુસલમાની ધર્મની કોઈ પણ પ્રજામાં નાટકનું દર્શન નથી થતું. અને હેતુ કારણ એ જ કે નાટક વસ્તુ જ એ ધર્મના મતની વિરુદ્ધ છે. મૂર્તિ-ખંડનના તીવ્ર જોસમાં કોઈ પણ પ્રકારનું અનુકરણ—ચિત્ર, ચિત્ર-વિધાન, અલિનય—તે એ ધર્મમાં મૂર્તિપૂજના ગન્ધથી કલુષિત માનવાતું એ પરિણામ છે. આ ધર્મવૃત્તિને લીધે—જેમ ક્રિશ્ચન ધર્મના ઉદ્ભવે કારણાન્તરોને લીધે યુરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો ભોપ કર્યો તેમ—ભરતખંડમાં મુસલમાન રાજ્યનો પ્રવેશ થતાં ભરતખંડમાંથી પણ નાટકનો કેવળ વિનાશ નહિ પણ ક્ષય થયો જણાય છે. ચીન અને જાપાનમાં આ પ્રકારનાં કોઈ બાધક કારણ ન હોઈ નાટકની ઉત્પત્તિ સ્વતન્ત્ર રૂપે થયેલી છે.

નાટ્યકલા તરફ સ્વાભાવિક વૃત્તિ અને શક્તિ એ ગુણ પછું જુદી જુદી પ્રજામાં નાટ્યકલાના વિકાસનું નિયામક બળ બનેછે. ગ્રીક લોકો રસિક કલાઓના સ્વાભાવિક શોધીન હોવાને લીધે એ પ્રજામાં નાટ્યકલાનો જેટલો વિકાસ થયો તેટલો શુદ્ધ કાર્યપરાયણ રોમનોમાં સ્વતન્ત્ર રૂપે નહોતો. ગ્રીસમાં પણ એટિકાની બહાર નાટક અને નાટ્યકલાનો પ્રચાર નહોતો. રૂપેન અને પોર્ચ્યુગલની પ્રજાઓ- વંશજાતિમાં અને ભાષામાં-નિકટ સંબંધવાળી છતાં, રૂપેનમાં નાટકકલા વિલક્ષણ વિકાસ પામી હતી, અને પોર્ચ્યુગલમાં એ કલા ખેડાઈ જ નથી; એટલે સૂધી કે પ્રજાનું કોઈ નાટકશ્રુક પણ એ લોકોમાં નથી. રૂપેનમાંથી આવતી નાટકમંડળીઓના-અપૂર્ણ સમજાતી રૂપેનિશ ભાષામાં લજવાતા એટલે જોઈને જ એઓ સંતોષ માની રહ્યાં છે. નાટકનાં ભાષાન્તર કે અનુકરણ કરવાનો પ્રયત્ન પણ કર્યો નથી. ઇટલીમાં પણ નાટ્યકલાની વૃત્તિની ખામી છે. અને તે રોમનો- માંથી જીતરી આવી હોવી જોઈએ. ‘ઓપેરા’ અને ‘બેલેટ’ એ ઇટલી- માં હિતવન્ન થયેલાં છે-પરંતુ હેમાં નાટ્યકલાનો અંશ ગૌણ હોઈ સંગીત અને નૃત્યના અંશ પ્રધાન હોય છે. જર્મન પ્રજા તત્ત્વચિન્તન- પરાયણ વિશેષ હોવાથી નાટક અને નાટ્યકલા સંપૂર્ણરૂપમાં વિકાસ પામી નથી. પરંતુ ઇતર પ્રજાનાં લક્ષણોમાંના સર્વ કવિત્વમય અંશ લઈ પોતાનાં આગવાં લક્ષણો ઉમેરી નાટ્યકલાનું જીંચું સ્વરૂપ સાધવા તરફ હેમનું વલણ છે. મોનિયર લુઇલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (ખ્રીશ્ચ આવૃત્તિના ૫૪ ૪૬૪મે) લખેછે:-” Seme- tic nations have never inclined towards theatrical representation. The book of Job is a kind of dramatic dialogue. The same may be said of parts of the song of Solomon, and there is occasional dialogue in the Makâmât of Al Hariri and Thousand and one Nights; but neither the

Hebrews nor Arabs seem to have carried dramatic ideas beyond this point."

"સોમેટિક પ્રભુઓનું વલણ નાટ્ય અભિનય તરફ કદી થયું જણાતું નથી. એમનું પુસ્તક તે કાંઈક નાટકરૂપ ઉભયાસાપ છે. 'સોંગ ઓફ સોલોમન' માના કેટલાક ભાગનું સ્વરૂપ પણ એ પ્રકારનું કહેવાય અને અલ્લ હુરીરીના 'મકામત' તથા 'એક હજાર ને એક રાત્રિયો' મા પ્રાસંગિક ઉભયાસાપ આવેછે; પરંતુ થાહુટીઓ તેમ જ અરબો નાટ્યકલાને આટલા કમથી આમળ લઈ ગયા નથી."

પ્રકરણ ૪ થું.

પ્રાચીન ભારતખંડમાં નાટકો.

પ્રાચીન ભારત તરફ હવે દૃષ્ટિ નાંખિયે. અહિં તે નાટ્યકલા અતિ પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતી હોય એમ જણાય છે. વેબર પોતાના ભારત સાહિત્યના ઇતિહાસ (History of Indian Literature) માં કહે છે:—

નાટક.....નટ, તે નૃત્ત ધાતુના પ્રાકૃત બનેલા નટ્ ધાતુ ઉપરથી આવેલું ૩૫ પાણિનિમાં પ્રથમ દૃષ્ટિયે પડે છે. વૈદિક સાહિત્યમાં નૃત્યનો ઉલ્લેખ ઠેર ઠેર જણાય છે, પણ તે મૂળ ધાતુ નૃત્તનાં રૂપોમાં.

નાટકનો વિકાસ નૃત્યમાંથી શરૂ થયેલો છે; સંગીત પ્રથમ નૃત્ય જોડે મળ્યું; પછી મૂકાભિનય, સમૂહયાત્રા (procession) અને ઉભયાલાપ, એ અંશો બળ્યા. આ ક્રમે પરિણામે નાટકનો વિકાસ થયો. પાણિનિયે નટસૂત્રોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે; હેમાનો એક અંથ શિલાલીનો અને બીજો કૃશાશ્વનો રચેલો છે, ‘શૈલાલી’ અને ‘કૃશારવી’ શબ્દોનો અર્થ ‘નટ’ થાય છે.

‘શતપથ બ્રાહ્મણ’માં શૈલાલી હેતું ગોત્રનામ છે.

કુશીલવ—એમ પણ ‘નટ’ના અર્થનો શબ્દ છે; પણ આશ્વર્થ જેવી વાત એ છે કે પ્રાચીન હિન્દુ અને પારસીઓ બંનેએ માનેલા એક પુરાતન વીરપુરુષનું નામ પણ કુશીલવ છે.

વેબર નટ ધાતુ તે નૃત્ત એ પ્રાચીન ધાતુનું પ્રાકૃતીભૂત ૩૫ માને છે. એ વિશે વળતે સંચય ઉત્પન્ન થશે. પરંતુ વધારે વિચાર કરતાં એ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી: ત્ નો ટ અને ઋ નો અ એમ સંસ્કૃતમાંથી પ્રાકૃતમાં આવતાં વિકાર થાય છે; તેમ જ પ્રાકૃત ભાષાઓ સંસ્કૃતકાળથી ચાલી આવેલી છે એ પણ ધ્યાનમાં રાખતાં, આ કલ્પનાને પુષ્ટિ મળે છે.

વેબરનું વલણ એ મત તરફ છે કે પ્રાચીન સાહિત્યમાં નટ;

જ્યાં નટ વિશે કહેલું છે ત્યાં ત્યાં 'નૃત્ય'ને વિશે ઉલ્લેખ સમજવાનો છે, નાટ્યને વિશે નહિ; નાટ્યની ઉત્પત્તિ સંસ્કૃત સાહિત્યના મધ્યકાળમાં હતી. (જોઈ શકાય તો નાટક અને નાટ્યને વિશે સ્પષ્ટ વચનો છે તે વિશે વેંજરને સંશય ઉત્પન્ન થાય છે, એ શ્રેયોના પ્રાચીનત્વ વિશે જ એ સંશય રાખે છે તેથી).

મરહૂમ હરિલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ માને છે કે પાણિનિના સમયમાં અને તેથી પણ પૂર્વે વૈદિક કાળમાં, નાટકો હતાં. આધાર માટે પાણિનિએ કરેલો નાટ્યસૂત્રોનો ઉલ્લેખ અને વેદમાં 'નટ' અથવા 'શૈલૂપ' વિશે ઉલ્લેખ એ વાતો ઉપર ભાર મૂકે છે. વાસનેયી સંહિતા, તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ અને છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ હેમાં 'શૈલૂપ'નો ઉલ્લેખ છે. છાન્દોગ્ય ઉપનિષદમાં નારદ મુનિએ સંગીત અને નૃત્ય કલાઓનો અભ્યાસ કરવાનું કહેલું છે. પરંતુ આ સર્વમાં નૃત્ય વિશે વચનો છે; અને નૃત્ય અને નાટ્ય એ બે એક વસ્તુ નથી.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેના પોતાના ૪ નિબંધમાં હ. હ. ધ્રુવ હવે મત બતાવે છે કે એ ગ્રન્થ ઇસવી સનની પૂર્વે એવા સૈકાના પ્રથમ અત્યુર્ધ ભાગમાં રચાયો હશે. આ માટે આશ્વમેધન્ટર પ્રમાણ બતાવ્યાં છે;—તેવાં કે શક્ય સૌકો વિશે ઉલ્લેખ, અને ચવનો વિશે, જૈનો વિશે, વૈદો વિશે, અમલો અને ખીજ યતિઓ વિશે વચનો. (ગ્રન્થના હસ્તલેખમાં તો અમલો શબ્દ નથી પણ 'અમિલુ' છે પરંતુ હ. હ. ધ્રુવ કહે છે હેનો કશો અર્થ થતો નથી, તેથી 'અમલુ' એમ માની લીધું છે.). અર્થાત્-નાટ્યશાસ્ત્રની રચના નાટકોના પૂર્વ અસ્તિત્વની અપેક્ષા રાખે જ તેથી-ઈ. સ. પૂર્વે એવા સૈકાના આરંભની

* "Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists." ના Vol. I ના પૃષ્ઠ ૨૯૯ મે આ ઉલ્લેખ એવાએ કર્યો છે.

* "Bharata Nāṭya Śāstra—or The Indian Dramatics by Bharata Muni"—"The Asiatic Review" Vol. II, page 355, 1896 A. D.

પણ પૂર્વે નાટકો અને નાટ્યકલા પ્રચારમાં હોવાં જોઈએ એમ હેમના મતે ફલિત થાય છે.

પરંતુ આ વિશે મહારી અલ્પમતિ પ્રમાણે કાંઈક શંકાને અવકાશ છે. આ અન્ય એટલો પ્રાચીન ના હોઈ કાંઈક ગોડા સમયમાં રચાયો હોવાનો સંભવ છે. હ. હ. ધ્રુવની એક દલીલ હેવી છે કે અન્યને અન્તેના આશીર્વાદ વચનમાં અન્યકારે પોતાના આશ્રયદાતાનું નામ મૂક્યું નથી. પરંતુ એ આશીર્વાચનના છેલ્લા ચરણમાં *ભવસ નર-

* રા. હ. હ. ધ્રુવનો પ્રસ્તુત લેખ "The Asiatic Quarterly Review" માં પ્રગટ થયાનું ઉપર—કુટનોટમાં—જણાવ્યું જ છે. તે લેખમાં સદૃશ શ્લોકમાં મંચલ નથી, મંચલ છે; નીચે પ્રમાણે પંક્તિયો છે:—

કિંચાન્યત્ર સંપૂર્ણા ભવતિ વસુમતી નષ્ટદુર્ભક્ષરોગા ।

શાન્તિ ગૌત્રાદ્યજ્ઞાનાં મંચલ નરપતિઃ પાતુ પૃથ્વી સમગ્રામ્ ॥

(અહિં પ્રથમ પંક્તિમાં મંચલિ તે મંચલુ ને બદલે બૂટલ હશે એમ લાગે છે. અને "કાવ્યમાલા" ના અંક ૪૨ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'ભરત નાટ્ય-શાસ્ત્ર'માં મંચલુ એમ પ્રથમ પંક્તિમાં છે. બીજી પંક્તિમાં મંચલુ છે ત્યાં મંચલ એ આ નિબંધની કાંઈ અન્ય પ્રસિદ્ધિમાં વાંચ્યાનું મળે છે. સ્મરણ છે.—મહારો જમ હશે ?—પણ, મંચલુ એમ હોય તો, નરપતિઃ પાતુ પૃથ્વી સમગ્રા એમ સમગ્ર પૃથ્વીનું રક્ષણ કરવાની આશિષ અમુક નૃપવિરોધને વિશે યોગ્ય સંભવે તે સામાન્ય રૂપે નૃપને લગાડવામાં અર્થશિથિલતા મળે તો લાગે છે. આ પ્રશ્નમાં વધારે જાડા ઉત્તરવાનું પ્રયોજન નથી.

[પ્રસ્તુત બે પંક્તિમાંથી પ્રથમનો અર્થ સદૃશ નિબંધમાં રા. હ. હ. ધ્રુવે વિવક્ષણ ક્યો છે: "And what (is) more, that the earth (full of vasu or wealth) becomes full of Famine and Disease, (is) destroyed." આ અર્થદર્શન જોઈને તો અજબ જ થવાય છે. "પૃથ્વી (ધાન્યાદિકથી) પ્રપૂર્ણ અને દુર્ભિક્ષ (દુકાળ) તથા રોગ જેમાથી નષ્ટ થયા છે હેવી યાજો." એમ સ્પષ્ટ વ્યાકરણના નિયમથી સિદ્ધ, સરલ અર્થ થાય, ત્યાં "વસુથી ભરેલી દુર્ભિક્ષ અને રોગથી ભરેલી થાય છે, (તે) નષ્ટ થાય છે—હેવો અર્થ કેવી જ્ઞાન્તાવરયામાં થઈ સકે તે કહી સકાતું નથી. પરંતુ આ વિષયાન્તરતા છે, મટિ બસ.]

પતિ છે. તે શું છે? એ ઉપરથી કાંઈક કાલનિર્માણનું સાધન નહિ મળી સકે? આ દિશામાં શોધ ચલાવે તો પ્રકાશ મળવાનો સંભવ છે. તેમ જ આ ગ્રન્થના કર્તૃત્વ સંબંધે હું, હું, ધ્રુવ કાંઈક ભ્રમમય શેજભેજ કરી દઈને ગ્રન્થની અતિ પ્રાચીનતા સ્થાપવાનમ છે, તે પણ દૃઢ પાયા ઉપર રચના નથી. એક સ્થળે હું, હું, ધ્રુવ પોતાના નિબંધમાં ભરતમુનિના કોઈ શિષ્ય અથવા સંતાન નન્દિભરતની કૃતિ આ નાટ્યશાસ્ત્ર છે એમ અનુમાન કરેછે, અને તે સંકારણ રીતે; અને લગભગ બીજે જ ક્ષેત્રે એ મહામુનિ ભરતની મહાશક્તિ અને સંગ્રાહક જ્ઞાનવિસ્તારનાં વખાણ કરી એમ ભાસ આપેછે કે જાણે આ ગ્રન્થ ભરતમુનિનો જ રચેલો હોય.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો કાળ ગમે તે હોય પણ એટલું તો નિર્વિવાદ હોવું જોઈએ કે નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ નાટકના ગ્રંથોની પૂર્વે ના હોઈ સકે, પછી જ સંભવે. કેમકે શાસ્ત્રમાં હેવા સૂત્રો પૂર્વસ્થિત સાહિત્ય વગેરે સામગ્રીમાંથી જેવી કદાચ. ભાષા પ્રથમ અને વ્યાકરણ પછી; કાવ્યમન્યો પ્રથમ અને કાવ્યશાસ્ત્ર પછી; દ્વંદ્વકામાં, લક્ષ્યમન્ય પ્રથમ અને લક્ષણગ્રન્થ પછી,—એ તત્ત્વને અનુસારે નાટકમન્ય અને નાટ્યશાસ્ત્રનો પૂર્વાપરપણાનો સંબંધ પણ સમજવાનો છે. આ ધારણને પરિણામે નીચેનાં એ વૈકલ્પિક અનુમાન દર્શિત થાયછે.

(૧) આધાર સૂધી જાણમાં આવેલા સંસ્કૃત નાટકમન્યો (અર્થાત્ લ્હેમાંના મુખ્ય મુખ્ય મન્યો)ની પછી લાંબા કાળે આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રન્થ રચાયો હશે;

અથવા તો

(૨) હજી સૂધી જાણમાં ના આવેલું હેવું અતિ પ્રાચીન અને જોયા પ્રકારની કલાસંપૂર્ણતાવાળું નાટકમન્યોનું સાહિત્ય આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રની પૂર્વે લાંબા કાળ ઉપર અસ્તિત્વમાં હશે.

સંભવાસંભવનું તોલન કરતાં પ્રથમના અનુમાનને પ્રુટિ વધારે મળેછે એમ મદારી અલ્પ મતિમાં ઊતરેછે. મુખ્ય એક કારણ

એ કે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના અન્યમાં +કેટલાક વિષયો હોવા ચર્ચાયા છે કે જે ઇતિહાસના બહુ પાછલા અને અર્વાચીન સમયમાં જ પ્રગટ થયેલા છે, જેવા કે રસ, નાયકનાયિકાભેદ, રૂપકના પેટાવિભાગ, ઇત્યાદિ. સંસ્કૃત નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના'ના ભાગમાં ભરતમુનિને નાટ્યાચાર્ય કરીને વર્ણવ્યા હોય છે, અથવા નટોને ભરતપુત્રો કહ્યા છે, તે ઉપરથી આ અનુમાનને આધાર આવે એમ નથી. કેમકે-દેબરે (પોતાના Indian Literature ને પૃ-૨૦૫ મે) કહ્યું છે તેમ-ધણીવાર આ પ્રસ્તાવનાઓ નાટકોને ધણી કાળ પાછળથી વળગાડેલી હોય છે.

તેમ વળી એમ પણ સંભવે છે કે આ નાટ્યશાસ્ત્રના અન્ય પાછળના કાળની કૃતિ હોઈ, ભરતમુનિનાં નટસૂત્ર પ્રાચીન કાળમાં રચેલાં હોય, અને તેના ઉપરથી આ નાટ્ય શાસ્ત્રની રચના થઈ હોય. માનવધર્મસૂત્ર અને મનુસ્મૃતિ વગેરે ગ્રંથોની સ્થિતિનું સાદૃશ્ય ભેતાં આ કદપના અસંભવિત નથી લાગતી. તો વળી એમ થશે કે એ પ્રાચીન નટસૂત્રોની પહેલાં નાટક ગ્રંથોનું સાહિત્ય હોવું જ જોઈએ. પરંતુ એ વિશે તર્કવિતર્કમાં પડવાનું પ્રયોજન નથી. વિશેષ કારણ એ કે આપણા સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં પ્રાચીનતા, દેવગોચરી પ્રાપ્તિ, વગેરે હક સાબીત કરવાને સર્વ શાસ્ત્રાદિક ગ્રંથોને પૌરાણિક અને કાષ્ઠપનિક સ્વરૂપ આપવાનો પ્રચાર અતિ પ્રસિદ્ધ છે. પ્રસ્તુત નાટ્ય-

+ જુ પ્ર. જૂન ૧૯૧૦ પૃ. ૧૭૫-૧૭૬ મે (જિલ્લેલક્ષના Deccan College Quarterly માંના લેખના લાખાન્તરમાં) કેટલીક સૂચનાઓ છે—

૬૬૧૦—રચની ગતિ શી રીતે અભિનયમાં બતાવવી; જમરથી થતો જમરાટશી રીતે બતાવવો; ઇ. ઇ. છે તે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં હોય તો તે શાકુન્તલ, પ્રિયદર્શિકા વગેરેમાંના વૃત્તાન્તોને અનુલક્ષીને જ સૂચનાઓ થઈ જણાવાથી એ નાટકોની પણ જ અન્ય થયેલો કહેવાય.

Imperial Gazetteer of India (New Edition) : Vol. III P. 264 ઉપરથી જણાશે કે A. A. MacDonell પોતાના સંસ્કૃત સાહિત્ય વિશેના લેખમાં 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ને ઈસવી સનના છઠ્ઠા સદ્કામાં મૂકે છે.

શાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં પણ નાટ્યની પ્રથમ ઉત્પત્તિ સ્વર્ગમાં કદપીછે. એ ગ્રન્થ પ્રમાણે:-કલ્પિયુગના આરંભમાં નાટકોની ઉત્પત્તિ થઈ. ઇન્દ્રે બ્રહ્માને કહ્યું:-હેવો એક ખેલ જોવાની મારી ઇચ્છા છે કે જેમાં દરેક અને ગ્રન્થ બંને અંશ હોય. આથી બ્રહ્માએ નાટ્યવેદ ઉત્પન્ન કર્યો. ઇન્દ્રના ધ્વજમહોત્સવને પ્રસંગે આદિમ નાટક ભરત-મુનિ તથા નારદમુનિએ લખ્યું.

આ પ્રકારની પ્રાચીનતા સ્થાપવા માટેની કદપનાશૈલી જણીતી છે. તેમ જ હેવા પ્રકારમાં ઐતિહાસિક સત્યની કે બીજની અપેક્ષા રાખવાની નથી તેમ ઉદ્દેશ. પણ નથી હોતો તે-રા. આણંદશંકરના એક હમણાંના લેખ ઉપરથી બહુ સ્વચ્છ રીતે ઉપસ્થિત થાય છે. મરહૂમ ગોવર્ધનભાઈ વિશેના ‘વમન્ત’ના સ્મારક અંકમાં એએ લખેછે:-
 “ ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ એ અર્વાચીન સમયના હિન્દુસ્તાનના સાંસારિક, રાજકીય, ધાર્મિક વગેરે મહાપ્રશ્નોની ચર્ચાનો ‘આકર્ષ-ગ્રન્થ’ છે. હાલની તરેહની પ્રસ્તાવનાને બદલે પ્રાચીન રીતિની હેની પ્રસ્તાવના લખાઈ હોત તો તે કદાચ આ પ્રમાણે લખાત:-

‘કલિકાલમાં ન્હારે ભરતખંડમાં મનુષ્યોની જુદીનેા હાસ થયો અને મહાભારતનું રક્ત્ય સમગ્રી શકાયું નહિ. ન્હારે વ્યાસ-જીએ પોતે દયા લાવીને મનુષ્યોને દેશકાલાનુસાર ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એમ ચતુર્વિધ પુરુષાર્થ સમજાવવા માટે પ્રાકૃત ભાષામાં આ “સરસ્વતી ચન્દ્ર પુરાણ” રચ્યું.’ ”

(‘વમન્ત,’ ચૈત્ર, સંવત ૧૯૬૩; પૃષ્ઠ ૨૪૮).

પરંતુ આ પ્રાચીન શોધના વિષયમાં અહિં બહુ ઊંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી. એટલું તો સર્વ લોકો સ્વીકારેછે કે નાટક અને નાટ્યકલા ભરતખંડમાં અતિ પ્રાચીન કાળમાં ઉત્પત્તિ પામ્યાં હત્યાં. “ Indian Wisdom ” નામના ગ્રન્થમાં મોનિયર લુઇસિયમ્સ લખેછે:-

“ When we come to actual dramatic writing we are obliged to confess that its origin like that of epic poetry, and of nearly every department of Sanskrit composition, is lost in remote antiquity. There is evidence that plays were acted in India as early as the reign of As'oka in the 3rd century B. C.” (P. 463).

“ નાટકઅન્યોની રચના ઉપર આવીએ છિયે ત્યારે આપણે સ્વીકાર કરવો પડેછે કે વીરચરિતકાવ્યો તેમ જ સંસ્કૃત સાહિત્યના લગભગ સર્વ પ્રદેશોની પેઠે નાટકસાહિત્યની ઉત્પત્તિ અતિ દૂરસ્થ ગ્રામીન સમયમાં ગૂઢ રહેલી છે. છેક ઇસવી સન પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્યમાં હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો લખવાતાં હતાં એમ પ્રમાણ મળેછે. ”

આ સમયનાં નાટકોનું સ્વરૂપ મધ્યકાલીન સંસ્કૃત સાહિત્યમાંના નાટકો જેવું વખતે નહિ હોય. પરંતુ હાલ જણાયલાં નાટકોમાંના જૂનામાં જૂના નાટક-મૃચ્છકટિક-નો સમય જોતાં જણાયછે કે ઇસવી સનના પ્રથમ સૈકામાં અથવા તે પછીના સૈકામાં નાટકનું સ્વરૂપ પૂર્ણવિકાસમય બ-ધારણ પામ્યું હતું. મોનિયર વુલ્ફસિયમ્સનું વચન ટાકિયે:—

“ At the same time the English reader, when told that the author of the earliest Hindu drama which has come down to us—the *Mrichchhakatika* or “Clay Cart”—probably lived in the 1st or 2nd century of the Christian era, will be inclined to wonder at the analogies it offers to our own dramatic compositions of about fifteen centuries later. The dexterity with which th

plot is arranged, the ingenuity with which the incidents are connected, the skill with which the characters are delineated and contrasted, the boldness and felicity of the diction are scarcely unworthy of our own great dramatists. Nor does the parallel fail in the management of the stage-business, in minute directions to the actors and various scenic artifices. The asides and aparts, the exits and the entrances, the manner, attitude, and gait of the speakers, their tones of voice, tears, smiles and laughter are as regularly indicated as in a modern drama."

("INDIAN WISDOM.")

“ તેમ વળી આપણને મળી આવેલાં નાટકોમાંથી પ્રાચીનતમ નાટક-મૃચ્છકટિક-નો કર્તા ઘણું કરીને ઇસવી સનના પ્રથમ અથવા બીજા સદ્દશાબ્દમાં હતા એમ અગ્નિજ્ઞ વાચકને કહીશું. તે એ કાળથી પંદર સૈકા પછીના આપણા દેશોના નાટક ગ્રંથોની જોડે હેમાં જે અનેક સરખાપણાં નજરે પડે છે તે જોઈને હેને આશ્ચર્ય થશે. એ નાટકમાં વસ્તુસંકલનાનું ચાતુર્ય, વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીની બુદ્ધિમત્તા, પાત્રોની સ્વભાવરેખાનાં આલેખન તથા પરસ્પર વિલક્ષણતાના પ્રદર્શનનું કાશક્ષ, અને ભાષાશૈલીની પ્રગલ્ભતા તથા સુભગતા, આ સર્વ ગુણો આપણા પોતાના મહાન નાટકકારોની યોગ્યતાને પહોંચાડે હેવા જણાય છે. તેમ જ રંગભૂમિની કાર્ય-વ્યવસ્થાની બાબતમાં, નટોને ઝીણામાં ઝીણી સૂચનાઓમાં, અને દરશકર્તાની બુદ્ધિ બુદ્ધિ બુદ્ધિયોમાં પણ આપણા નાટકો જોડેનું સાદર્ય તૂટતું નથી. સ્વગત અને જનાન્તિક વચનો, પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ, બોલનારાં પાત્રોની વર્તનની રીતિ, બિમાર હોવાની સ્થિતિ,

અને ચાલવાની દબ, હેમના બોલવામાં સ્વરવિકૃતિયો, અશ્રુપાત, રિમત, દાસ્ય;—આ સર્વ એ નાટકમાં આધુનિક નાટકોની પેઠે જ નિયમસર સૂચવાયલાં જોવામાં આવે છે. ”

આમ ત્હારે આપણે જાણેલા જૂનામાં જૂના નાટકના અંધારણમાં અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય નાટકોના જેવી પૂર્ણ વિકાસસ્થિતિ દૃશ્યમાન થાય છે. એ ઉપરથી આપણા પ્રાચીન ભારતમાં નાટ્યકલાનો પણ પૂર્ણ વિકાસ આજથી લગભગ બે હજાર વર્ષ ઉપર થયેલો માનવાને આધાર મળે છે. નાટક અને નાટ્યકલા એ બંને પરસ્પર જોડાયેલાં હેવાં હું કે, આ ઐતિહાસિક અનુમાન અભિનયકલાને પણ સાબૂ પાડી સકારો. તેમાં ખાસ કરીને ઉપરના ઉત્તરમાંના ઉત્તરાર્ધમાં નાટ્યકલાના, અંશે વિશે જ વચનો છે તે આ અનુમાનને પ્રુષ્ટિ આપે છે.

ઈ. સ. ના ૬ઠ્ઠા સૈકામાં મહાકવિ કાલિદાસનાં નાટકો, ૭ મા સૈકામાં રત્નાવલી નાટિકા, નાગાનન્દ નાટક; ૮ મા સૈકામાં મહાકવિ ભવભૂતિનાં નાટકો; અને પછી ૯ માથી ૧૨ મા સૈકામાં બીજાં નાટકો, મુદ્રારાક્ષસથી માટીને વેણીસંહાર પર્યન્ત:—આ નાટકોનો કાળ લગભગ પાંચ સૈકા ઉપગત સુધી જ્વલંત કીર્તિવાળો હતો તે તો સુપ્રસિદ્ધ છે.

ત્હારે ઉપરના ઐતિહાસિક દર્શનનો સાર નીચે પ્રમાણે નીકળે છે:—
વૈદિક કાળમાં નાટકકલાનું અસ્તિત્વ શંકામસ્ત છે; નૃત્ય-કલાનો જ મંભવ લાગે છે. પાણ્ડિનીના સમયમાં પણ તેમ જ.

અશોકના સમયમાં—અર્થાત્ ઈ. સ. પૂર્વે, ૩મી સૈકામાં નાટકો ભજવાતાં હતાં.

ઈ. સ. ના ૧લા અથવા ૨મી સૈકામાં હાલ જાણીતું પ્રથમ નાટક—મૃચ્છકટિક (શૂદ્રક રાજનું)—રચાયું.

પછી ૭ઠ્ઠાથી, ૧૨ મા સૈકા સુધી કાલિદાસ, આણ (અથવા હેનો આશ્રયદાતા હર્ષ) ભવભૂતિ વગેરેનાં નાટકો જોવામાં આવે છે;

તે પછી મુસલમાનોનું રાજ્ય દાખલ થયા પછી નાટક અને નાટ્ય-કલા ફીણ થતાં ગયાં એ વાત ઉપર નોંધી જ છે. હેનું મુખ્ય કારણ મુસલમાન ધર્મના મતોનું નાટ્યકલા જોડે અસંવાદીપણું તે વિશે પણ ઇશારો કર્યો જ છે. બીજું કારણ-ઐશ્વર્ય-એ જણાય છે કે એ સમયમાં સાહિત્યનો પ્રવાહ આખ્યાન, કથા, ધર્મમયો ઇત્યાદિ માર્ગ તરફ વળી ગયો. અને તે મ-યો ચાલુ દેશી જાણમાં રચાવા લાગ્યા; સંસ્કૃતનો બહુધા ત્યાગ થયો.

યૂરોપનાં આજથી આસરે પાંચસે વર્ષ ઉપરનાં નાટકો અને આ આપણાં પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકો વચ્ચે ઉપર સૂચવેલા સાદરપ ઉપરથી એમ અનુમાન કરવાનું કારણ નથી કે એ યૂરોપિયન નાટકોનાં પૂર્વજ-ગ્રીક નાટકો-કેનેથી આપણા પ્રાચીન નાટકસાહિત્યે કાંઈ મદલ્ય કર્યું હશે. હેવા અનુમાનની વિરુદ્ધ મુખ્ય બે કારણો છે. એક એ કે પાંચસે વર્ષ ઉપરનાં યૂરોપિયન નાટકો અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો એ બે વચ્ચે બધારણ્ય વગેરેને સંબંધે મૂલગત બેદ છે; અને બીજું એ કે ઉપર નાટકસાહિત્ય અને નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ વિશે કશું છે તેમ સર્વ પ્રાણમાં નાટ્યની વૃત્તિ સ્વતંત્ર રીતે જ-અ-યો-પની અપેક્ષા વિના જ-પ્રગટ થાય છે અને હેનો વિકાસ પોત-પોતાનાં સાસારિક સંસ્થા, સ્વભાવ લક્ષણ વગેરેને અવલમ્બીને પોતાની મેળે જ બહુધા થાય છે.

‘બહુધા’ એમ વિશેષક વચન મૂકવાનું કારણ એ છે કે એક પ્રાણ બીજી પ્રાણ જોડે ગાઢ સંબંધમાં આવે છે ત્યારે તો-અને ક્વચિત્ દૂંકા સંબંધને પ્રસંગે પણ-એકની સંસ્થાઓની છાયા બીજીની સંસ્થાઓ ઉપર પડે છે. આપણી હાલની જ સાહિત્યની સ્થિતિ તરફ નજર કરીયું તો પાશ્ચાત્ય કવિતાની છાયા આપણી ગુર્જર કવિતા ઉપર કેટલી બધી દૃઢ અને સ્પષ્ટ પડેલી જણાય છે ! તેમ અન્ય વિષયોમાં પણ જોઈ લેવું. પ્રાચીન ભારતના જ્યોતિષ ઉપર ગ્રીક શાસ્ત્રના સંસ્કાર પડેલા પ્રસિદ્ધ છે. તો પ્રજા એ થાય છે કે

ગ્રામીન ભારતનાં નાટક અને નાટ્ય ઉપર કોઇ ઇતર પ્રજાનાં નાટક નાટ્યોની છાપ પડેલી કે કેમ ? ઇતિહાસથી જણાય છે કે ભારત પ્રજાને પ્રથમ શ્રીક અને પછીથી મુસલમાન પ્રજાઓ જોડે સંબંધસ્થ અને પ્રસંગ પડ્યા હતા. તેમાં મુસલમાન પ્રજાઓમાં તો નાટકનું અસ્તિત્વ જ નહોતું; એટલે રહી એક-શ્રીક પ્રજા તો શ્રીક લોકોનાં નાટકોની અસર સંસ્કૃત નાટકો ઉપર કાંઈ પણ પડેલી કે કેમ ?

આ પ્રશ્ન વિશે ઇતર વિદ્વાનો શું કહે છે તે તપાસિયે. વેબર આ પ્રશ્ન વિશે સંશયમાં દોષાયમાન રહે છે, શ્રીક નાટકના મંસ્કાર ભારત નાટક ઉપર પડ્યા હતા એમ માનવા તરફ અને વળી ના માનવા તરફ એમ એનું વલણ જણાય છે. એન્સર્સ Encyclopoedia માં લખનાર નીચે પ્રમાણે લખે છે:—

“It (the Indian drama) only dates back to a time when the intercourse between Greece and India was close and frequent.”

“હિન્દુસ્તાનનાં નાટકોનો આરમ્ભ ફક્ત શ્રીક લોકો જોડે હિન્દુસ્તાનનો વ્યવહાર નિકટ અને ખડુવાર વ્યાપ્તનારો થયો તે કાળથી જ છે.”

આ વચનમાં શ્રીક નાટકના સંસ્કાર વિશે સ્પષ્ટ વચન નથી. પરંતુ એથી પણ વધારે ભારે દક્ષ કરનારો ભાવ મળાયો છે. આક સંસર્ગની પૂર્વે હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો હતા જ નહિ એમ કહેવાની ધૃષ્ટતા હામાં સમાયલી છે.

આથી વિરોધમાં વધારે વજનદાર વિદ્વાનનું વચન જોઈએ, એનિયર લુઇસિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૪૬૩-૪૬૫માં) લખે છે:—

“At that period (i. e. in the reign of As'oka in the 3rd century B. C.) intercourse between India and Greece had certainly commenced, but it does not appear that the Hindus either bor-

rowed the matter or the form of any of their dramas from the Greeks. (See Lassen's Indian Art II, 507)."

“ એ સમયમા (એટલે કે ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્ય વખતે) હિન્દુસ્તાન અને ગ્રીસ વચ્ચે વ્યવહાર શરૂ થયો હતો એ નક્કી છે; પણ એમ જણાતું નથી કે ગ્રીક લોકો કનેથી હેમનાં નાટકોનું પૂર્ણતઃ અથવા સ્વરૂપ હિન્દુઓએ લીધા હોય. ”

વળી એ પુસ્તકમા લખેલું:—

“ At least its (i. e. the drama's) independent origin in Greece and India—both which countries gave birth independently to epic poetry, grammar, philosophy and logic—can scarcely be called in question, however probable it may be that an interchange of ideas took place in later times. In fact, the Hindu drama, while it has certainly much common with the representations of other countries, has quite a distinctive character of its own which invests it with great interest.”

“ કાંઈ નહિ તો જેમ ગ્રીસ અને હિન્દુસ્તાન એ બંને દેશમા મહાકાવ્ય, વ્યાકરણ, તત્ત્વજ્ઞાન, અને તર્કશાસ્ત્રનો ઉદ્ભવ અન્યોન્યથી નિરપેક્ષ થયો છે, તેમ એ બે દેશોમા નાટકની ઉત્પત્તિ પણ સ્વતંત્ર રીતે થઈ હતી તે વિશે ભાગ્યે જ શંકાને માર્ગ રહેલું; પછી પાછળના સમયમાં એ બે દેશો વચ્ચે વિચારોની આપલે થયેલી એ બધું સંભવિત હોય તે જુદી વાત છે. વસ્તુતઃ હિન્દુ નાટકમા બીજા પ્રજાઓના નાટકોની સાથે સમાન અંશ ધણા છે એ નિઃસંશય છે, તોપણ હિન્દુ નાટકમા પોતાનું એક પ્રકારનું અન્યવિચક્ષણ સ્વરૂપ છે, અને તે એ નાટકમા વિશેષ રસ સમર્પે છે. ”

ભારતનાટ્યશાસ્ત્રમાં એક વાર્તા છે—તેમાં એમ સાર છે કે સુર અને અસુરો વચ્ચે નાટ્યકલા બાબત વાદ થયો અને વિરપાક્ષે અસુરોનો પક્ષ તાણ્યો; તે વાર્તા વિશે મરફૂમ હ. હ. મુવ હેમના એ વિશેના નિબંધમાં લખેલું છે:—

“If this be the fact (i. e. ભારતનાટ્યશાસ્ત્ર is not taken beyond the 1st quarter of the 4th century B. C.) the claim of Virūpāksha might have been based on surer grounds and in a solid historic basis,—that the new foreigners and countrymen of Alexander and Megasthenes had told the people of India that they too had a prior claim to the Drama. This does not necessarily mean that one was indebted to the other for the valuable possession. But there was a time when the foreigners witnessed the strange Drama; when they saw themselves excelled, perhaps their leader put in his caveat, ending in a perfect reconciliation as seen above in the myth narrated here.”*

“ભારતનાટ્ય શાસ્ત્ર ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાના પ્રથમ અઘુર્થાશથી પૂર્વે જન્મી સકે એમ નથી એ વાત ખરી માનિયે તો વિરપાક્ષનો દાવો વધારે ખાતરી લાયક પાયા ઉપર સ્થપાયેલો અને દૃઢ ઐતિહાસિક પાયા ઉપર રચાયેલો હોવો એમ છે; તે એ કે નવા પરદેશી-ઓએ, અર્થાત્ અલેક્ઝાન્ડર અને મિગેસ્થિનીસના દેશજન-ધુઓએ, હિન્દુસ્તાનના લોકોને કહેલું કે નાટકને વિશે હમારો પણ તમારી

* “Bharata Nāṭya Śāstra.”

The Asiatic Quarterly Review Vol. II, page 356,
1896 A. D.

પૂર્વે હક છે. આ ઉપરથી એમ કાંઈ અવરથ ફળતું નથી કે એ કીમતી મિલકત માટે એક પ્રગ્ન બીજના ઋણમાં હતી. પરંતુ હેવે વખત એક હતો (? હશે) કે જે વખત એ પરદેશીઓએ વિચિત્ર નાટક દીકું અને હેમાં પોતાના કરતાં હિન્દુઓને ચઢિયાતા જોઈને વખતે હેમના અમણીએ પોતાની તરફથી ચેતવણી મૂકી, અને હેને પરિણામે ઉપર કરેલી વાર્તામાં જણાય છે તેમ સંપૂર્ણ સલાહ થઈ. "

આ સ્થળે કહેવાની ફરજ છે કે આ ઉતારામાં હું. હું. મુવે જે બધા તર્કને વારતવિક વૃત્તાન્તનું દઢ રૂપ આપ્યું છે. તેને માટે એ ગ્રન્થમાં કશો પણ આધાર નથી. સુર અને અસુરો વચ્ચે તકરાર થઈ એટલા બીજ ઉપર જ આ બધી તર્કપરંપરા હેમણે જાપાની કાઢી લાગે છે. અને ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના કાળ વિશે મહે ઉપર એક સ્થળે ચંકાનાં કારણો બતાવ્યાં છે તે ઉપરથી વિશેષ રીતે આ તર્કશ્યના સિધ્ધિ થઈ જાય છે.

પરંતુ આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી એટલું તો સિદ્ધ થાય છે કે ભરતખંડમાં નાટ્યકલા ગ્રીકના સંસ્કારોના સંસ્કાર પામ્યા વિના સ્વતંત્ર રીતે ઉદ્ભવ પામેલી હતી. ગ્રીક નાટકના અને હિન્દુ નાટકના સ્વરૂપ વચ્ચે કેટલો મૂલ્યન ભેદ છે તે વિચારતાં આ સંસ્કાર-મહેણીની કલ્પનાની નિર્બળતા જણાઈ આવે છે. ગ્રીક નાટકમાંનું chorus (ગાયકમંડળ) સંસ્કૃત નાટકમાં જણાતું જ નથી. માત્ર આરંભમાં મુત્રધારનું નાન્દીગાન આવે છે તે જુદા જ સ્વરૂપનું છે. ગ્રીક chorus તો નાટકના આરંભથી અન્ત સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું, ગાતું, વગેરે કાર્ય કરતું. ગ્રીક નાટકમાં નટની સંખ્યા વધારેમાં વધારે ત્રણની હતી; સંસ્કૃત નાટકમાં તો વાર્તાને અનુરોધે જોડાયે તેટલી વધતી. એકંદર રીતે સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ અર્વાચીન કાળના (અર્થાત શેક્સપિયર વગેરેના સમયના) યુરોપીઅન નાટકોને મળતું છે, અને ગ્રીક નાટકનું સ્વરૂપ તેથી તદ્દન ભિન્ન છે. જે વખત ગ્રીક નાટકનું બંધારણ સાદું, અવિકસિત હતું તે સમયમાં

સંસ્કૃત નાટક આમ પૂર્ણ વિકસિત સ્વરૂપ પામી ચૂક્યું હતું તે ઉપર-
થી સંસ્કૃત નાટકની અત્યન્ત પ્રાચીન ઉત્પત્તિનું અનુમાન સદંજ-
રીતે ચાલે.*

ગ્રીક સંસ્કારની કલ્પનાના આધારમાં મુખ્ય બે વાતો બતાવાય-
છે. એક તો સંસ્કૃત નાટકોમાં યવનીઓ પરિચારિકા તરીકે આવતી
ઠેકઠેકાણે જોવામાં આવેછે તે.† પરંતુ આટલા ઉપરથી સંસ્કૃત
નાટકને ગ્રીક નાટકની છાયા લાગ્યાના અનુમાન ઉપર એકદમ ગતગી
પડવાને પુરતું કારણ મળતું નથી. ગ્રીક સંસર્ગ પછી એ નાટકોની
રચના થયેલી એથી વધારે કંમ અનુમાનનો જઈ સકશે નહિ.

બીજી વાત જરાક વિશેષ સંયુક્તિકતાના આભાસવાળી છે.
નાટકના પદ્ધતિનું નામ જાણિકા એમ સંસ્કૃત નાટકોમાં જોઈએ

* સંસ્કૃત નાટક અને ગ્રીક નાટકના બંધારણના ઇતિહાસમાં વિપરીત
ક્રમ જણાય છે. અતિ પ્રાચીનતમ કાળમાં સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ એક
પાત્રના પદનમાં થઈ હશે, પરંતુ આપણી ભણમાં તો જ્ઞાનામાં જ્ઞાના સંસ્કૃત
નાટકનું બંધારણ રોકસ્પીઅરનાં નાટકથી બિન્ન નથી. માત્ર અતિરાય અર્વા-
ચીન ઇતિહાસક્રમમાં એક પાત્રનાં પદનનું રૂપ દેખાય છે. હેવા નાટકને
'ભાણ' કહે છે. એક જ અંકનું એ નાટક હોય છે હાલું (ક) એક જ ભાણ ભણ-
વામાં આવ્યું છે. હેમાં લોકાચારનું ચિત્ર ચિત્રણ છે. કોલાહલપુરના નગર-
માર્ગમાં વસન્તોત્સવ પ્રસંગે જુદી જુદી જાતના લોકો પોતાને મળે છે,
હેનાં વર્ણન હેમાં નટ કરે છે.

[(ક) આ વચન Encyclopoedia Britannica માંથી લીધું છે.
વસ્તુતઃ આ શિવાયનાં બીજાં ભાણ પણ પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં છે: ચતુર્માળી
હવે તો સુવિદિત છે.

"Bhāsa and the authorship of the thirteen Triven-
drum plays" એ નામનો હીરાનન્દ શાસ્ત્રીનો નિબંધ, પૃષ્ઠ ૫ તથા ૬ જુવો.]

+ એષ ષાણાસનહસ્તાભિયંવનૌભિઃ પરિવૃત્ત ઇતદવાગચ્છતિ પ્રિય-
વચસ્યઃ (શાકુન્તલ નાટક, ૨)

પ્રવિશ્ય શાઢ્ગંહસ્તા યવનીં (શાકુન્તલ નાટક, ૬)

પ્રવિશ્ય ચાપહસ્તા યવનીં (વિક્રમોર્વશીય નાટક, ૫)

છિયે. આ શબ્દનું બીજું રૂપ ચલનિકા એમ પણ કેટલાક માને છે. અને તે ચલનો કનેથી લીધેલી એમ કલ્પના કરાય છે. પરંતુ ક્ષયભર સ્વીકારિયે કે જલનિકાનું અંગ ચલનો કનેથી વખતે હિન્દુ નાટકમાં આવ્યું હોય, અને તે ચલનો કનેથી લીધેલો શબ્દ હોઈ મૂળ વસ્તુ પણ હેમની તોપણ તેટલા માત્ર એક આતુષંગિક અંશ ઉપરથી આખા નાટકની ઉત્પત્તિ ઠીક નાટકમાંથી થઈ માનવાને, અથવા તો ભરતખંડના વસ્તુગત અરૂપ ઉપર ઠીક નાટકની સમગ્ર સંસ્કારણાયા પડી ધારવાને કશો આધાર મળતો નથી. તેમ વળી ‘જલનિકા’ શબ્દની ‘યવન’ ઉપરથી વ્યુત્પત્તિ કાઢવામાં કાંઈક સંદેહને માર્ગ રહે છે તે પણ નોંધવું જોઈએ.*

પ્રકરણ ૫ મું.

આમ એકંદર તપાસ કરતાં ભરતખંડમાં નાટક અને નાટ્ય-કલાની પ્રાચીનતા-અતિ પ્રાચીનતા-દૃષ્ટિગોચર અન્ય દેશોમાં નાટક અને થાય છે. દ્વે મતર દેશોમાં આ કલાની અને નાટ્યકલા નાટકની સ્થિતિનું વીચતવાર દર્શન જરાક દેશોમાં કરી જાયે. ભરતખંડમાં જોઈ ગયા; તે શિવાય પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન યુરોપ, ચીન, અને જાપાન-આટલા પ્રદેશ શિવાય અન્ય સ્થળોમાં નાટકના અસ્તિત્વનાં ચિહ્ન જણાતાં નથી. (સિવામનાં નાટક તે ભરતખંડનાં નાટકની એક શાખા જ છે.) ઇરાનમાં, અરબસ્તાનમાં કે કાંઈ મુસલમાન દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ કે સ્થિતિ નથી. મુસલમાની ધર્મમત એ સંસ્થાની વિરુદ્ધ છે. મુઝાઈમાં અને કેટલાક ખ્રીસ્તી સ્થળોમાં નાટક પારકામાંથી આવેલાં છે તે આકસ્મિક યોગ

• ભરતે કે કાલિદાસે જલનિકા શબ્દનો ઉપયોગ કાંઈ સ્થળે કર્યો નથી એમ. એસ. કે. બેલ્લવલ્લર Deccan College Quarterlyમાં લખે- છે. (હિન્દુ સાપ્તાહિક જુ. પ્ર. જૂન ૧૯૧૦ માં પૃ. ૧૭૮ મે જુઓ.)

છે, પરંતુ એ ખેલોમાં હસન અને હુસેન વગેરેના ઇતિહાસમાંના વૃત્તાન્તો વિષયભૂત યર્ષ Passion Plays કહેવાયછે તેને એ વધારે મળતા આવેછે.

South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના બેટા)માં તત્વ, સંગીત અને મુખપાદની સાથે ખેલ થતા, તેનું વર્ણન પ્રથમ ફ્રેન્ચ ક્રુકે આપેલું છે. સરકારદીન આ નાટકો લખ્યાં. પરંતુ હેમાં જીવન-વૃત્તાન્તના કોઈ ભાગનો અભિનય કરવાનો પ્રયત્ન થતો. આ જંગલી પ્રજાનું નાટક હતું એ જૂથવાનું નથી.

પેરુમાં સ્પેનના લોકોએ એ દેશ જત્યો તે વખત પછી તરત જ સ્પેનિશ પાંદરીઓએ Quinchua (કિચુઆ) ભાષામાં એ દેશના લોકો કનેથી સાંભળીને ઉતારી લીધેલું એક નાટક જાણમાં આવ્યું છે.

ઈજિપ્તમાં નાટકરપતું નાટક જણ્યું નથી પરંતુ તત્વ, સંગીત, કાંઈક મૂકાભિનય તરફ વલણ, બાંડપરિદાસ વગેરેના ચિહ્ન નજરે પડેછે.

યૂરોપમાં રોમન મદારાજ્યના વિનાશની સાથે ખીજ બધી પ્રાચીન કલાઓ ભેગી નાટયકલા પણ પડી ભાગી. ક્રિશ્ત ધર્મના આદિકાળમાં નાટય જોડે કાંઈ પણ સંબંધ રાખનાર માણસને baptism (બેપ્ટિઝમ) મળતું નહોતું. ધર્મશુરુઓના આ અણુસમઝૂ ઉત્સાહને અનુમોદન આપી જીલિયન શહાનસાહે એ જ પ્રકારનું આસાપત્ર કાઢ્યું. જીલિયનના કાયદાના પ્રચારના સમયમાં ક્રિશ્ત લોકોના વિનોદાયે ક્રિશ્ત ધર્મમંથને આધારે રચેલા mysteries નામનાં ધાર્મિક નાટકો દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન થયો. થોડો કાળ જતા શુદ્ધ નાટકને બદલે સર્વ બાજુ પ્રસરતા અન્ધકારમાં પ્રકાશ આપવાને Saturnalian તમાશા, Feast of Fools અને Feast of the Ass જેવી રચનાઓ સિવાય કશું રહ્યું નહિ. (ધર્મસંસ્થા અને નાટક વચ્ચેના આ વિરોધનું એક પ્રકારનું પુનરાવર્તન ઇંગ્લાડમાં Puritan સમયમાં થયેલું નજરે પડેછે.)

આ રીતે મધ્યકાળમાં યૂરોપમાં નાટક અને તેને પરિણામે

નાટ્યકલા લગભગ વિદ્યુત્તર યુગમાં હતી. તેનું પુનરુજ્જવન પ્રથમ ઇટલીમાં ૧૬ મા સૈકાના આરંભમાં થયું; રૂપેનમાં તેથી જરાક મોટું થયું (ત્યાં ૧૭ મા સૈકાનો પૂર્વાર્ધ તો રૂપેનિય નાટકના ઉત્તમ કીર્તિકાળને આંકે છે); ફ્રાન્સમાં Corneilleના કાળમાં નાટક શરૂ થયું; જો કે નિયમપૂર્વક પંચાંગી કરણનાટક મેલેલેલું રચનાર તરીકે હેની પૂર્વ Jodelle આવેલો હતો, અને તેની પછી તેને ધ્યાંક Mystery, Morality, જાતની નાટકો, તથા કેટલાંક પ્રકસનો, રચાયાં હતાં; જર્મનીમાં ૧૭ મા સૈકાના શુભારમાં; (એ સૈકાના અન્ત ભાગમાં પછી નાટક સંબંધી રુચિ પછાત સ્થિતિમાં હતી); અને ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય સમયમાં એ સંસ્થાનું પુનરુજ્જવન થયું. ત્યાં નાટક ગોંઠક અપરિપક્વ રૂપમાં હતું. Miracle Plays અને Moralities જાતના ખેલો Reformation ની પૂર્વે લાંબા વખતથી હતા અને તે પછી પણ ટકવા લાગ્યા; એ ધર્મસંસ્થાએ ઉત્પન્ન નહિં કર્યા હોય, પરંતુ ધર્મગ્રસ્તોએ હેનો જલદી સ્વીકાર કરી લીધો હતો, અને અનેકવાર, ધર્મમુક્ત Mysteriesના રચનાર હતા અને બહુવાર હેના બેઠામાં નટ તરીકે ભાગ લેતા હતા, એ પ્રકારના ખેલોનાં બંધનમાંથી નાટક સંપૂર્ણરૂપે ૧૬મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં ઇંગ્લાંડમાં મુક્ત થયું.

પ્રકરણ ૬ હું.

...કના બંધારણનો ઐતિહાસિક વિકાસ હવે જોઈએ. નાટકનો વિકાસ થયા પછી અંકસંખ્યાનો નાટકનું બંધારણ; નિર્બંધ લખવા થયો જણાય છે; શૈક્ષણિક અને અંકવિભાગ. ના કાળમાં આરંભમાં નાટકોના અંકવિભાગ અને પ્રવેશવિભાગ હાલની પેઠે ચોક્કસ નહોતા. (Fortnightly Review, June 1907, p. 1107). ભરત-બંડમાં તો નાટક જણાયાં છે ત્યારથી જ અંકવિભાગ નજરે પડે-

છે. હેમાં અંકની અમુક સંખ્યા અમુક પ્રકારના નાટકમાં વગેરે મર્યાદાઓ નાટક સંબંધી લક્ષણગ્રંથોમાં સ્થાપી છે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં અંકવિભાગ ન્હોતા. નાટકમાં પાંચ અંક જોઇએ એ નિયમ પ્રથમ હોરેસે સ્થાપ્યો અને આધુનિક યુરોપનાં નાટકમાં તે બહુધા પળાતો જણાય છે; પરંતુ તે કચ્છરસનાટકોમાં.

નટની સંખ્યા માટે નિયમ જૂના Attic કચ્છરસનાટક શિવાય

અન્યત્ર જોવામાં આવતો નથી. પ્રથમ એક

નટની સંખ્યા નટ થેસ્પિસે દાખલ કર્યો; માયકમંડળને આરામ

આપી મદદ કરવા માટે. પછી ઇસ્કાઇલસે

(Aeschylus) બીજો એક નટ ઉમેર્યો; અને ગાયકમંડળનું કાર્ય

ઘટાડી લેલયાલાપને જ વસ્તુનું મુખ્ય અંગ સ્થાપ્યું. અને સોફોકલિસે

ત્રીજો નટ ઉમેરી એ અંકને મંપૂર્ણ કર્યો. આધુનિક નાટકોમાં તો

ભારતખંડમાં તેમ જ યુરોપમાં નટની સંખ્યાની મર્યાદા છે જ નહિ.

અને કાંઈ બીજો જ છેડે જઈ નટમંડળના વિસ્તારમાં જ કાંઈ

આકર્ષણ મનાતું જણાય છે.

ભારતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં એક અન્યવિલક્ષણ અંશ

પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ તે છે. પાશ્ચાત્ય

પ્રસ્તાવના અથવા નાટકોમાં Prologue કોક વખતે દાખલ

આમુખ થાય છે. પરંતુ હેતુ સ્વરૂપ જુદું છે. નાટકમાં

આવનાર લગભગ સર્વ વૃત્તાન્તનો સંસારપે જ

છંદારો કરી પ્રેક્ષક મંડળને વાકેફ કરનારું પણ એક જ નટ પ્રથમ

આવીને બોલી જાય છે તે Prologue. પરંતુ પ્રાચીન ભારત નાટક-

માં આવનારી પ્રસ્તાવનાનું સ્વરૂપ તદ્દન જુદા પ્રકારનું અને કીશલ-

યુક્ત રચનાવાળું છે. એ પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર 'નાન્દી' ગવાઈ રહેતા

પ્રેક્ષક મંડળ આગળ પ્રસ્તુત નાટકના ઉપક્રમની છચ્છા પ્રગટ કરી,

પછી નટી, અન્ય નટ, વગેરે જોડે સંલાપ આદરતાં પ્રસ્તાવનાના

અન્તને નાટકના આરંભ જોડે ચાતુર્યથી જોડે છે; પ્રસ્તાવનામાંથી

નાટકમાં સંક્રમણ બહુધા સરલભાગી જ ચાલે. શાકુન્તલ નાટકની મુદ્રારાક્ષસની વગેરે કેટલીક પ્રસ્તાવનામાં એ કૌશલ વિશેષ ચમત્કારવાળું છે તે સર્વેને વિદિત છે. વિક્રમેર્વશીય, ઉત્તરચરિત, વગેરેમાં જરાક ભુદી રીતે પ્રસ્તાવના તથા નાટક વચ્ચે મુન્ધિ જોડાઈ છે તે પણ વિદ્વાનોથી અબળરૂઠું નથી.

આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં એ પ્રકારની પ્રસ્તાવના માત્ર નર્મદાસંકરના 'દ્રૌપદીદર્શન'માં જોવામાં આવે છે. મણિલાલ નાનુભાઈ દિવેદીકૃત 'કાન્તા' નાટકમાં 'પ્રસ્તાવના'નો અંશ આશુપે જ નથી, અને કેવળ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ જ સ્વીકારી છે. "જયકુમારી વિજય" વગેરે આજથી આઠીસ વર્ષ ઉપરનાં તથા તે નમૂના ઉપર રચાયેલાં નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના' પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના ઢબની ના આશુર્તા સૂત્રધાર આવી નાટકના વૃત્તાન્તનું એક વાર સંવિસ્તર સારવર્ણન લાપણુરૂપે કરી જાય છે. આ અરસિક પ્રકારનો હવે ત્યાગ જ થયો જણાય છે. સ્વતન્ત્ર નાટક હજી બહુ લખાયાં નથી, પણ ઘોડામથાં છે હેમાં ત્યાગ થયો છે. અને તે ઘટ દિશામાં જ ગતિ થઈ છે.

આ 'પ્રસ્તાવના' એમાં પ્રગટ થતા સૂત્રધાર વિશે તપાસ કરવામા રસ પડે એમ છે. 'સૂત્રધાર'ની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ તપાસનાં 'પ્રસ્તાવના' એમાં હેતુ જે કાર્ય પ્રત્યક્ષ (સૂત્રધાર-ચીક chorus) ચાલે તેથી કાંઈક વિશેષ વિસ્તારનો બાપાર હેતો હશે એમ લાગે છે. 'પ્રસ્તાવના' માંની પ્રાસંગિક મૂલનાઓ ઉપરથી જણાય છે જ કે માત્ર નાટકનો આરંભ કરીને અદર્ય થવા પછી હેતુ કાર્ય સંપૂર્ણ થતું હોતું. પ્રેક્ષકમંડળની પ્રત્યક્ષ દષ્ટિ માટે હેતુ કાર્ય સમાપ્ત થતું એ ખરું, પરંતુ પદ્ધતિની પાછળ રંગબ્રમિની સર્વ બ્યવસ્થાનું કામ હેના જ તન્ત્ર નીચે ચાલતું. સર્વ નટવર્તને પોતપોતાના કાર્ય ઉપર લક્ષ રાખવા બાબત આજા કરવી વગેરે આડકતરી મૂલનાઓ પ્રસ્તાવનાઓમાં નજર પડે

જ છે. વાસ્તવિક રીતે નાટકના સમગ્ર ચન્દ્રને ચક્રાવર્તનું સૂત્ર હેનાં હાથમાં જ રહેતું. Punch and Judy જેવા puppet-shows. (પૂતળાં નચવવાના) જેલ આપણુ દેશમાં-હંમણાં હમણાંમાં જ હુમલત થયેલા-પ્રાચીન કાળથી આવેલા હોવા જોઇયે. એ ખેડોમાં સર્વ પૂતળાંને પકડાં પાંછગ ગુપ્ત રહેલો ખેલાડી પોતાના હાથમાં રાખેલી દોરી ખેંચીને નચાવતો;* તે ઉપરથી આ નાટકના નટોને પોતપોતાની પાત્રવ્યવસ્થામાં પ્રેરનાર અમણીને સૂત્રધારનું નામ આપેલું. એમ સંભવેછે. હેવા પૂતળાંના ખેલમાં નાટકની પણ ઉત્પત્તિનું દર્શન સંભવેછે;† પરંતુ નાટક ઉપરથી અનુકરણરૂપે અરૂપ નમૂના

* જે ઉપરથી wire-puller શબ્દ પ્રસિદ્ધ છે.

Wire-puller=one who pulls the wire as of a puppet or marionette.

Marionette=a puppet moved by strings as on a mimic theatrical stage.

“ મહાભારત ”ના શાન્તિપર્વના અધ્યાય ૨૬૪ ના પાંચમા શ્લોકમાં આવેલા રૂપોપજીવનં શબ્દનો સ્પષ્ટ સંબંધિત અર્થ વારાહગનાવૃત્તિ મૂકીને નીલકંઠ પંડિતે પોતાની દીકરામાં જલમંડપિકા કરીને વિશેષ માહિતી નીચે પ્રમાણે આપીછે:—

રૂપોપજીવનં જલમંડપિકેતિ દાક્ષિણાત્યેષુ પ્રસિદ્ધં યત્ર સૂક્ષ્મં વલ્લં
વ્યવધાય ચર્મમર્યરાંકારૈઃ રાજામાત્યાલીનાં ચર્યા પ્રદર્શયતે ॥

આપણે રૂપોપજીવનના ખોટા અર્થના પ્રશ્ન જોડે સંબંધ નથી. અહિં તો એ જ જોવાનું છે કે નીલકંઠના સમયમાં ચામડાના પૂતળાં વડે ચલાતા puppet-shows દક્ષિણમાં પ્રસિદ્ધ હતા.

આ સંબંધમાં અજો પણ આપણને મદદે આવેછે:—

“ આણં ચર્મ કરાં યો રૂપ । નટ દેખાડે ભાલ અનૂપ ।
ચામખેડામાં બેઠા છપી । રમી રૂપ છપાવી લે ખપી ।

ખેલ ચાલે જે દીપક વડે । તેને અખા કાં ચે નવ નડે । ”

(છપ્પા; વિશ્વરૂપ અંગ, શ્લો. ૧ લો.)

* હાવા puppet-show ના ખેલ પ્રાચીનતમ હોવાનું કારણ મનુષ્ય-સ્વભાવમાં જણાયછે. ઈ. સ. ૧૮૯૮માં બે છાકરાઓને (મ્હારો પુત્ર તથા

જેવાં પૂતળાં ખેલવાં, એ અર્થસંબન્ધ વધારે સુધટિત લાગશે.

પણ વેબર સૂત્રધારની વ્યુત્પત્તિ જુદી રીતે કહેછે. સૂત્રધાર એટલે માપવાની-આંકવાની-દોરી પકડનાર, અર્થાત્ સુતાર. (લાકડાંને કાપવા વહેરવા માટે ગેરમાં પલાળેલી દોરીથી લીટીઓ છાપવાનું કામ સુતાર-મુખ્ય મેઝી-કરેછે તે સર્વેને પરિચિત છે). સુતાર શબ્દ સૂત્રધાર ઉપરથી થયોછે અને સૂત્રધારનો અર્થ સુતાર પણ છે હેમાં વાનું કારણ નથી, પરંતુ નાટકનો. સૂત્રધાર તે પૂતળાંના ખેલની દોરી ચંચળનાર ખેલાડી ઉપરથી હોવાનું વધારે સંભવિત લાગેછે તે એ ખેલના અને નાટકના ઐતિહાસિક સંબન્ધ ઉપરથી જણાશે. નાટક જોડે સુતારનો શો સંબન્ધ તે પ્રથમ જોડે એમ નથી. પરંતુ વેબર એ સંબન્ધ નીચે પ્રમાણે બતાવેછે. એ કહેછે: પૂર્વ કાળમાં યદુકાર્ય માટે મકાન ગિમાં કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું- અને તૃત્ય તથા નાટ્ય એ મકાનમાં થતાં; એ ઉપરાંત બીજું રમત ગમતોની વ્યવસ્થા કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું. આ કલ્પના માટે આધાર કેટલો સમજા છે તે જરાક વિચારવાની વાત છે. પરંતુ હેમાં જોડા ના ઊનરતાં એટલું જ કહેવું બમ છે કે આ વ્યુત્પત્તિથી પણ સૂત્રધાર તે *draggle-maggle* રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક હતો એમ જણાયછે. પૂતળાંના ખેલની દોરી દલાવનાર એ મહારી કલ્પના અને આ સુતારની વ્યુત્પત્તિ એ બેના ગુણદોષ વિશે વધારે લંબાણ

ભરીજો-બંને દસ વર્ષના-ને) મહે' મર્ચન્ટ બોર્ડ વેનિસના ન્યાયસભાના પ્રસંગને વિવશણ રીતે લખવા લેયા હતા: લાકડાંના કડકા, રમકડાં વગેરે-ને પોર્સિયા, સ્પાયલોક, વગેરે પાત્રો બનાવી, ન્યાયસભામાં યોડવી, પછી બધા વ્રતાન્ત પેતાના સખ્દોમા પણ એ રમકડાં કને લખવાવતા હતા. આ વૃત્તિ બાવસ્વત્રાવમાં રહેલી તે બહુ સૂચક છે. મનુષ્ય જલિના આદિસમય-માં એ પ્રકારની વૃત્તિ ખીજરપ હોઈ હાવા puppet-shows પ્રચારમાં આવેલા.

સૂત્રધાર: (સ); સુતહારો (પ્રા); પછી તકારમાં હકાર મળી જઈ સુત્યાર, (અ અને આ મળી જઈ) સુયાર. (હાલ પણ કેટલાક જણ 'સુયાર' કહેછે). મળી હકારનો ઘોષ થઈ-સુતાર.

ના બેલમાં સંગીતાદિકથી લાગ લેતો. એ સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ જોડે ઝીક નાટકના Chorus (ગાયકમંડળ) થી બહુ રીતે જુદા પ્રકારનાં કાર્ય કરતાં હતાં તે પછી એ ઝીક Chorus જોડે હેની સરખામણી કરવી અનુચિત નહિ ગણાય; કાંઈક સમાન અંશને લીધે એ સરખામણી આપોઆપ પ્રાપ્ત થાયછે. સમાન અને અસમાન બંને અંશો સ્પષ્ટ રૂપે જણાય તે માટે એ બંનેનાં સ્વરૂપ સ્થાપરહામાં મૂકે છું:—

ઝીક Chorus	જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીના સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ.
<p>૧ Chorusમાં ઝીઝો તેમ પુરુષો બંને હોતા.</p> <p>૨ આપો બેલ પૂરો થતા સૂધી રંગભૂમિ ઉપર Chorus રહેતું.</p> <p>૩ Chorus રંગભૂમિ ઉપર પ્રેક્ષક તરીકે, અથવા સાક્ષી તરીકે, રહેતું. બેલમાં વિરામ પડે ત્યારે એ ગાયકમંડળ થયેલા બેલના વિષય વિશે પદ ગાતું અથવા બોલતું; આથી બેલ જીવનના આથી થયેલી અસર અથવા લાગ-મણીમાં વધારો કરવાનું કાર્ય થતું. Hamlet, Act III scene II માં પેટા નાટકનો એક નટ રંગભૂમિ ઉપર આવતાં હેમ-લેટ કહે છે.—This is one Lucianus, nephew to the</p>	<p>૧ ફક્ત પુરુષો.</p> <p>૨ સૂત્રધાર તથા ગાયક-મંડળ પછી તે પ્રમાણે બધી વખત રહેતું.</p> <p>૩ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ પ્રેક્ષક કે સાક્ષી રૂપે નહિ પછી સંગીતમય prompter (પ્રેરક-જન) ની પદવીએ રહેતું. થયેલા બેલ વિશે નહિ, પછી થનાર બેલ વિશે એ ગીત ગાતું (કદી પછી બોલતું નહિ, હમેશા ગાતું); અર્થાત્ ગીતમાં વિરામ પડતા નટ-વર્ગ ગઈમા એ ગીતાર્થનો અનુવાદ કરતા. તેમ જ અમુક પાત્ર કે પાત્ર-વર્ગ આવતા પ્લેસાં હેના પ્રવેશનાં મુચક ગીત એ ગાયકમંડળ ગાતું. એક નાટકમંડળીમાં નટ</p>

king' તે સંબંધે ઓશીવિવા-
કહેછે:-you are as good
as a chorus. આ
ઉપરથી લાગેછે કે ગ્રીક કોરસ
નાટકમાં બનવાના બનાવ પણ
વર્ણવતું અને નટનાં ઓળ-
ખાણુ પણ આપતું.

૪ કોઇ કોઇવાર chorus
નાટકમાંનાં પાત્રોની તરફ અથવા
વિરુદ્ધ પણ ધરતું હોય એમ
શીખામણુ, અથવા આશ્વાસન,
દેતું, અથવા મોતસાહન અથવા
નિષેધ કરતું.

૫ કોઇ કોઇવાર chorus
ના બે વિભાગ પડતા અને એ
બે વિભાગ વારા ફરતી સ્કામ-
સ્કામા ગાતા અથવા બોલતા.
આ બે વિભાગ રંગબૂમિની એક
બાજુથી બીજી બાજુ ફરતા.

૬ થેરિપસે પ્રથમ દાખલ કરેલો
નટ chorus ની જોડે વારા-
ફરતી ગીત ગાવાને બદલે
એ ગાયકમંડળના નાયક-જોડે

વર્ગ પણ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ;
ની જોડે પોતાની ભૂમિકાનાં
પદો ગાતા અને પછી ગદ્યમાં
અનુવાદ પાછા કરતા. લગભગ
'ઓપેરા' જેવું રૂપ આમ આવતું.
ફેર એટલે કે ગાયકમંડળ પણ
જોડે ગાતું; તેમ ગદ્યમાં પાછો
અનુવાદ થતો. (આમ મૂળે
અંબુ સ્મરણુ છે). આ નવી
યોજના કંઈ બહુ સ્તુતિપાત્ર ગુણ
તરીકે ગણાતી !

૪ આ પ્રકાર સૂત્રધારના
ગાયકમંડળમા નહોતો. ઉપર
કહેલો એક જ મંડળીનો પ્રકાર-
પાત્રવર્ગ ગાયકમંડળ જોડે ગાય
તે-શ્રુદી જાલની વાત હતી.

૫ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ
અવિભક્ત રહી અચળ જ રહેતું
અને બધા સાથે મળીને જ ગાતા.

૬ સૂત્રધાર જોડે કોઇ પણ
પાત્રજન વાર્તાલાપ કરતાં નહિ.
(ફક્ત વિદ્વષક, અને આ-
રંભો આવાહન કરેલાં ગણુ.

Coryphocus કહેતા હેની-
એડે પોતાનો વાર્તાલાપ કરતો.

૭ પ્રાચીન chorus નું
સંગીત શી રીતે રચાતું અથવા
હેતું સ્વરૂપ શું હતું તે ખાતરી-
થી જાણાતું નથી. સંભવ હોવા
લાગે છે કે એ બહુધા પદ નહિ
પણ આન્દોલનયુક્ત ગદ્યમાં
સાવેગ લાપણુ હતું, અને નિઃ-
સંશય બહુ જ સાદું હોતું.

૮ Chorus ના સંગીતમાં
વાદ્ય સામગ્રીમાં વાંસળીઓ હોતી.

૯ Chorus ના મંડળને
મઠે હેમનો મુખ્ય માણસ પોતાક
તથા masks (કૃત્રિમ મુખો)
પૂરાં પાડતો.

૧૦ શીખવતી વખત chorus-
ના મંડળને હેમનો નાયક
આવાતું પૂરું પાડતો તથા રહે-
વાને મકાન આપતો.

૧૧ ઐકસની વેદિ(thymele)-
નાં પગથિયાં ઉપર chorusનો
નાયક વચમાં અને હેની
આસપાસ ગાયકમંડળ એમ
જોમાં રહેતા.

પતિ સરસ્વતી કાંઈક, સંલાપ
કરતાં; પરંતુ નાટકકૃતાન્તમાં
પાત્રજન તો ના જ કરતાં).

૭ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું
સંગીત સારો વિકાસ પામેલી
કલાયુક્ત હોતું; અને મરાઠી આ-
ખ્યાનોમાંની કવિકૃત પૃથ્વી રચના-
વાળી કવિતાઓ ગવાતી.

૮ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને
મૃદંગ, મંજીરા, તંબૂરા, એ વાદ્ય-
સામગ્રીની મદદ રહેતી.

૯ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને
ખાસ પોશાક નહોતા, તેમ કૃત્રિમ
મુખો તો નહોતા જ.

૧૦ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ-
ની સ્થિતિ જુદી જ હતી. એ
આખી નાટકમંડળીના માસિકના
આશ્રયમાં હતી.

૧૧ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ
તો જમીન ઉપર જ રંગભૂમિ-
ની જાણૂ ઉપર જિયું રહેતું; કાષ્ટ
દેવ, દેવતાની વેદિનો પ્રસંગ જ
હોતો નહિ.

બીજી દલીલકત પ્રમાણે:—રંગ-
ભૂમિ ઉપર એક લાગ orchestra
નામનો રાખવામાં આવતો ત્યાં
chorus રહેતું. Orchestra
થી ૩ થી ૫ ફુટ જિંચી રંગભૂમિ
હોતી.

‘પેલોપોનીશિયન લઘાઈ’ પછી નવા oligarchy (અલ્પ
મંડળના રાજ્યતંત્ર)ના સમયમાં chorusને કાઢી નાંખવામાં આવ્યું
હતું; કેમકે Middle Comedy માં નિન્દા કરવાનાં મુખ્ય સાધન
તરીકે હેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો હતો.

ઉપરની સરખામણીમાંથી કેટલીક આધુનિક રંગભૂમિની સંસ્થા
વિશે સ્પષ્ટ વિચાર આવશે. પ્રાચીન chorusની જગા લુપ્ત થઈ-
છે; અને પાશ્ચાત્ય નાટકમાં (opera બાદ કરતાં) સંગીત નાટક-
થી તદ્દન છુટું જ પડી માત્ર એક અંક પૂરો થઈ બીજો શરૂ થતા
‘હેલાં વચમાં વાદ્યમંડળ (orchestra) નું’ સંગીત દાખલ થયું છે.
આપણા દેશમાં ગુજરાતી ભરાડી નાટકોમાં સંગીત મટિના વાદ્યની સ્થિતિ
તપાસતાં જણાય છે કે પ્રથમ કામરાજની નાટકમંડળીમાં તેમ જ રણછોડ-
ભાઈની અને નર્મદાશંકરની મંડળીઓમાં નરથાંસારંગી વગાડનારા
રંગભૂમિની બાજુ ઉપર અર્ધગ્રસ્ત રહી નટવર્ગનાં ગાનને મદદ
આપતા. હવે નરથાંસારંગી છુટ થઈ એ સ્થળે હાર્મોનિયમે પ્રવેશ
કર્યો છે.

તામિલ નાટકોમાં સંગીત અને નૃત્ય નાટકરૂપાન્ત જોડે
મિશ્ર જ હોય છે.

સિંધમાં નાટકોમાં સંગીત નાટકના અંગમાં જ ભળેલું હોય-
છે. ત્યાં પણ હાર્મોનિયમે રંગભૂમિ ઉપર હુમલો કર્યો છે.

બંગાળી નાટકમાં આરબકાળમાં નટને ગાવાનાં ગીતો નટો
નહોતા ગાતા, પરંતુ પડદા પાછળથી - સંગીતકુચલ માથુંસ ગાતા.

કવે તો નટ વર્ગેજ ગાય છે. (આ પ્રાચીન પદ્ધતિ-જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં સૂત્રધારતું ગાયકમંડળ ગાય અને નટવર્ગે જલમાં બેસે, એ માર્મથી કાંઈક જુદી પણ હેની જોડે સરખાવાય હોય છે). હાલમાં એક નવી નાટકમંડળી ધ્વંગાળમાં લેખી થઈ છે તેમાં ખેલ આલતી વખતે પણ પૂર્ણ ઓર્કેસ્ટ્રા (orchestra) ના વાદ્યની સાથે સંયુક્ત ગીતો ગવાય છે. ઓર્કેસ્ટ્રાના રૂપનું વાદ્યસંગીત પણ રાખ્યું છે. તેમાં પાશ્ચાત્ય વાદ્યો તથા એક બે આપણાં વાદ્યો વપરાય છે. પડો પડે તે વખત, બે અંકની વચ્ચે, તથા નાટકને આરંભે અને અંતે, એ વાદ્યમંડળનું સંગીત વગાડાય છે. વાદ્યો પાશ્ચાત્ય છતાં સંગીત આપણું જ વગાડાય છે. રંગભૂમિની બહાર આ વાદ્યમંડળ ગોઠવાય છે.

આધુનિક પદ્ધતિનાં નાટકોની પૂર્વના કાળમાં ' માત્રા ' નામના ખેલ થતા તેમાંનાં ગીતો નટવર્ગે ન્હોતા ગાતા, પણ ખેલ ના બજવનારું એક સ્વતંત્ર ગાયકમંડળ એ ગીતો ગાતું હતું. આ સંસ્થા તો પૂર્વોક્ત દક્ષિણી નાટકમંડળીના સૂત્રધારના ગાયકમંડળના જેવી જ તદ્દન જળાય છે. અને તેથી ખાસ ધ્યાન બેસે છે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના સમયમાનું સૂત્રધારતું સંગીત ઓર્કેસ્ટ્રા ના સંગીતથી એક વિશિષ્ટ રીતે જુદું પડે છે; ઓર્કેસ્ટ્રા સમગ્ર નાટકકાર્યમાં સંગીતાદિ બેજવતું; અને સંસ્કૃત નાટકોના સૂત્રધાર તો નાન્દીના સંગીત પછી સંગીતપરતે તો મૂક રહે છે; માત્ર પ્રસ્તાવનામાં નટીનું એકાદ સંગીત આવતું અને અંતે સૂત્રધારનો અનુબંધુમા પદોદ્ગાર થતો; તે પછી સમગ્ર નાટકમાં કશો સંગીતસંબંધ ગાયકગણનો તો નહોતો જ,

Chorusની ચર્ચા પૂરી કરતાં ભવાઈમાંના સંગીતમંડળને વિશે બે બોલ નોંધી જાંઘ કરીશું. ભવાઈમાં ભૂંગળ તથા કાંસીજોડા એ મુખ્ય વાદ્ય-બીજાં વિરલ પ્રસંગે-હોય છે; મૃદંગ પણ હોય છે. હાલમાં કવચિત્ વિરલ પ્રસંગે હામોનિયમ પણ ભવાઈમાં દાખલ થયું-

છે.) અને ભવાઇયાનો નાયક અને હેની જોડે ચોડાક ગાનારો જુદા જુદા રાગોમા-તહેમા બહુધા 'પરજ', કાલિંગડો, આશાવરી જેવા રાગોમા-ગાયનો ગાયછે. એ ગાયનોના ભજવાના વેશના વૃત્તાન્ત જોડે સંબંધ શો હોયછે તે જોના જણાયછે કે ઘણે ભાગે એ સંબંધી જ ગીતો ગવાયછે. અને કેટલાક વેશોમા પાત્રવર્ગ પણ- ગાયકમંડળ સાથે અથવા અલગ રીતે-ગીતો ગાયછે. પાત્રવર્ગમાંથી કેટલાક વૃત્ત પણ કરેછે. ગીતો ગવાતા જાયછે તે સાથે વૃત્ત કરેછે અને કેટલાક અંગવિક્ષેપ કરેછે.

નાટકોનું એક ખીજું આનુષંગિક અંગ વિદૂષક છે. પ્રાચીન

(વિદૂષક) ગ્રીક નાટકમા વિદૂષકને મળતું પાત્ર જણ્યા- મા જણાતું નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોમા

બહુધા બધામા વિદૂષક આવેછે; એ નાયક- નો વિશ્વાસપાત્ર મિત્ર હોઈ દેખાતો મૂર્ખ પણ અન્દરખાનેથી બુદ્ધિમાન સલાહકાર હોયછે, અને બ્રાહ્મણ હોઈ બ્રાહ્મણના ધર્મ ના સાચવનારો, બ્રહ્મચર્ય અર્થાત્ અધમ બ્રાહ્મણ જ એ હોયછે. હેના નામ અનેક છે, વિદૂષક, માણુવક, ઇત્યાદિ. હાલ જણાયલા જૂનામા જૂના નાટક-મૃચ્છકટિકમા વિદૂષક અથવા હેને પ્રતિરૂપ પાત્ર જોવામા આવતું નથી, તેમ કેટલાક પાછલા સમયના નાટકોમા પણ વિદૂષક જણાતો નથી:-ઉદા. કર્પૂરમંજરી, બાવગમાયણ, વિદ્યસાધ- મંજિષ્ઠા. આ નાટકોનો સમય ૮ મા ૯મા સૈકાનો મનાયછે.

અર્ધાચીન ગુજરાતી નાટકોમા 'જયકુમારી વિજય', 'ઉત્તર જયકુમારી', 'કાન્તા' વગેરે કેટલાક નાટકોમા વિદૂષકને સ્થાન મળ્યું નથી. અને હાલના સમયના નાટકોમા વિદૂષકની મિથિતિ વિશે આગળ ઉપર કલાના વિભાગમા કહેવાશે.

જૂની મરાઠી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર કહ્યું છે-ગે ગુજ- રાતમાં ફરતી ફરતી ૪૦ વર્ષ ઉપર આવી હતી ને હેમા મુત્તપારતુ' ગાયકમંડળ છેવટ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું-હેમા વળી વિદૂષકની

સ્થિતિ વિલક્ષણ હતી. નાટકને આરંભે જ (ગણપતિ સરસ્વતીના પ્રવેશ પછી તરત) વિદૂષકનો પ્રવેશ થઈ, સૂત્રધાર જોડે ટોળ ટપ્પાનો સંવાદ કરી, વિદૂષક આખા નાટકના ખેલ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતો, વચ્ચે આવતો જતો રહેતો પાત્ર વર્ગ જોડે વૃત્તાન્તાભિનયમાં અસંખ્ય ટોળ ભેળા શામેલ રહેતો, અને એકંદર રીતે નાટકના વૃત્તાન્ત જોડે અતિસિધ્ધિય રીતે જોડાયેલો અથવા ન જોડાયેલો, પણ અડકેલો, રહેતો.*

મુળ હેતુ વિદૂષક દાખલ કરવાનો એ જ હતો કે વૃત્તાન્તના ગંભીર, કરુણ ઇત્યાદિ અંશોના ભારનું અયોગ્ય દબાણ પ્રેક્ષકના હૃદય ઉપર ના થાય અને હેને આહું કરવાને કાંઈ હાસ્યરસનું રસિક

* રોહિનીઅરની પૂર્વે ઇંગ્લેન્ડમાં પણ કવચિત્ આ પ્રકારની વિદૂષકની સ્થિતિ રંગભૂમિ ઉપર બધો ખેલ ચાલતા સુધી હતી. Tarleton નામના પ્રસિદ્ધ મરકશ વિરો જર્વાઈનસ દેહેડે :—“ Small, ugly, rather squinting, flat-nosed, he enlivened his hearers if he only showed his head on the stage, and spoke not a word ; with the same words which in the lips of another would have been indifferent, he made the most melancholy laugh. But with this applause he committed an abuse which was inconsistent with true art. He and the fools of his time regarded the play in which they acted no otherwise than the court and the streets, where they could continue their part, which was unvarying. They remained on the stage not merely in certain scenes, but during the whole piece; they improvised their jests as occasion offered; they conversed, disputed, bantered with their hearers, and their hearers with them, and in these contests Tarleton was pre-eminent.” આ અનિષ્ઠ સ્થિતિ રોહિનીઅરે સુધારી દીધી. (Gervinus, p. 95 જુવો).

પ્રમાણમાં ને રસિક પ્રસંગે મિશ્રણ થાય. એ હેતુનો ઉપરના પ્રકારની સ્થિતિમાં વિકાસ થતો.

ભવાઈમાં જૂઠ્ઠા અથવા રંગસો વિદૂષકની ઉત્તમ ભાવનાને અધમાધમ કક્ષામાં આણી મૂકનારો છે. જ્યાં લગભગ આખા દેશમાં કાંઈને કાંઈ અસ્વીકતા હોય છે, ત્યાં આ જૂઠ્ઠાને તો અસ્વીકતાના શિખર ઉપર ચઢેલો સર્વોપરિ શુરૂપ જ જોઈએ છિયે. આમ છે ત્યાં ઉપર કહેવો ઉત્તમ રસિક હેતુ સિદ્ધ થવાનો પ્રશ્ન જ ક્યાં રહ્યો ? કેટલાક વેશો બાદ કરતાં બાકી ઘણા ખરા વેશોમાં જૂઠ્ઠા શિથિલ સંજન્ય જોડાયેલો રહી રંગભૂમિ ઉપર જ રહે છે. હેનો સ્વતન્ત્ર વેશ નથી. બધા વેશમાં એ પોતાના ટોળ ભેળે છે.

રાસધારીના ખેલોમાં જૂઠ્ઠાનો બાળગોઠિયો લાલો મનસુખો વિદૂષકની જગા કાંઈક ઠીક રીતે લે છે એમ હું ધારું છું.

યુરોપનાં નાટકોમાં શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોમાં તો Fool કેટલાંક નાટકોમાં આવે છે, જેમકે King Learમાં. અને હેતુ લક્ષણ બાજુ દર્શને મૂર્ખ પણ ખરી રીતે સુઘ અને નાચકનો હિતચિન્તક અને વશકાર મિત્ર એમ છે. બીજાં નાટકોમાં Foolનું સ્વતન્ત્ર પાત્ર દાખલ નથી હોતું ત્યાં બીજાં કોઈ કોઈ હાસ્યરસપર પાત્ર દાખલ કરી કરુણ રસની કાળી ઘટામા યોગ્ય વખતે કાંઈ વિનોદના અમકારા કરી પ્રકાશ આપે છે; જેમકે એકમેયમા પોર્ટર (દરવાન), હેમલેટમાં Grave-digger (ઘેર ખોદનાર), વગેરે.

યુરોપમાં આ Fool અથવા clown એ પાત્રની ઉત્પત્તિ Moralities અને Miracles નામના મધ્યકાળમાં અને તે પછી ચતા ખેલોમાંના Devil અને હેનો સાથી Vice એ પાત્રોમાંથી થઈ જણાય છે. Sapience (જ્ઞાન) અને Justice (ન્યાય) વગેરે રૂપકથી કષ્ટેલા ભાવરૂપ પાત્રોનો બાર હલકો કરવા માટે એ પાત્રો યોગ્યતા હતાં. હેમાં Viceનું મૂળ ગ્રાવીન હતું, અને ઘણે ભાગે હેને Foolનો. ખેરવેશ ખેરાવતા. રાજદરબારમાં અથવા અમીરોના

મહેલમાં એક મરકરો રાખવાના રિવાજ ઉપરથી Vicene આ પ્લેર-વેશ સૂચવાયો હતો. Vicene અનેક નામાન્તર હતાં;—Slight, Ambidexter, Sin, Fraud, Iniquity ઇત્યાદિ. પણ હેનું 'હમેથનું' કર્તવ્ય એ હતું કે પ્રેક્ષક મંડળના લાભ તથા વિનોદને માટે હેના માલિક Devane હેરાન કરવો અને ચીંટવવો. ક્રમે ક્રમે પછી એ ધરના મરકરા જોડે લગી ગયો અને અન્તે નાટકમાં વિદૂષક (Fool) રૂપે ટકી રહ્યો.

તામિલ નાટકમાં વિદૂષકને મળતો સબ્દ નથી પરંતુ હાલ હેને 'આહારમકરણ' કહે છે. લૌકિક સબ્દ 'ચોખ્ખું કુચડી' છે, હેનો અર્થ મ્હોટા પેટવાળો નાટકમાંનો નર્તક.

સિન્ધમાં નાટક વિદૂષક વિનાનાં કવચિત જ હોય છે. પ્રાચીન 'મરકરા' અને 'નાચા'ઓનું સ્થાન વિદૂષકે લીધું છે.

બુંગાળી નાટકમાં આરબકાળથી સંસ્કૃત નાટક જેવો વિદૂષક શામલ હાલના કાળ સુધી છે. પૌરાણિક અને પ્રાચીન ભારતના પ્રસંગોમાં નાટકો રચાયાં ત્કારે હેનો પ્રથમ સ્વીકાર થયો હતો. 'માત્રા' નામનાં નાટકોમાં વિદૂષક દેખા દેતો હતો.

નાટકનો અભિનય કેટલા સમય સુધી ચાલવો જોઇએ એ પ્રશ્ન દ્રુકમાં જોઈ લઇએ. ગ્રીક નાટક માટે

(નાટકના અભિનયનું Unity of Time—નાટકના વૃત્તાન્તની કાલ કલમબાંધ)

સંબંધે અવિચ્છિન્નતા—નાં નિયમને, લીધે એ નાટકો દ્રુક વખતમાં જ સમાપ્ત થતાં હોવાં જોઇએ. ચીનમાં કેટલાંક નાટકો આઠ આઠ દિવસ સુધી ચાલતાં હતાં. જાપાનનાં નાટકોમાં જુદા જુદા નમૂનાના ખેસોનો સમાવેશ થાય છે અને તે સૂર્યોદયથી તે સૂર્યાસ્ત સુધી ચાલે છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં કેટલાંક લાંબાં છે ને કેટલાંક યોગ્ય મર્યાદાવાળા લંબાણનાં છે. 'માલતીમાધવ' જેવું નાટક કંટાળો છિપજે એટલું લાંબું ચાલવાનું હાલના સમયનાં અગ્રિય નાટકો રાત્રના ૮ થી ૧૧ વાગ્યા સુધી ચાલે છે. અને રસનું સ્વરૂપ સાચવવા માટે જદું લંબાણ

અનિષ્ટ જ છે. પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર તો જેમ લંબાણુ તેમ વધારે સંતોષ એમ થયું છે. નાટકની આ કસોટીથી પરીક્ષા કરનારા લોકો તો—“ આ નાટક તો કાંઈ કામનું નહિ. પૈસા છીનવી લીધા. બાર વાગતામાં તો અંધ કરી દીધું. ” એમ ફરિયાદ કરનારા જ હોય છે. જાણે કે ગ્રાહ્યું માપ વખતના લંબાણુ-થી જ થતું હોય એમ આ પૈસાની દૃષ્ટિથી જ જોનારો વર્ગ રસ-પરીક્ષા કરે છે. એ શોચનીય છે. લવાઇ નો ખેલ આખી રાત્રી ચાલે છે. “ રાત્રી થોડી ને વેસ થયું ” એ કહેવત સુપ્રસિદ્ધ છે. એ જૂનો પરિચય દર્શ પણ જનમંડળના ઉપરથી નથી ખર્યો એ પણ આ ‘વૃત્તિનું’ કાંઈક કારણ હશે.

પ્રકરણ ૭ મું.

દૃશ્યસામગ્રી તથા પોશાક.

હાલની રંગભૂમિમાં દૃશ્યસામગ્રી અને પોશાક એ બે વસ્તુઓ અત્યંત આકર્ષણનાં મૂળ છે. તો હેનો ઇતિહાસ તપાસિયે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં ધર્મના સંજ્ઞા પોશાક તથા દૃશ્ય-સામગ્રી ઉપર અસર કરી હતી. નટનો પોશાક (પોશાક) અસલના વખતમાં કાયોનીશિયન ઉત્સવાનુકૂલ.

રંગભેરંગી વર્ણોનો, હતો. નટને ખુલ્લા મેદાનમાં વેદ ભજવવાનો હોવાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના મ્હોટો ભાગથી દૂર અંતરે રહેવાથી mask (કૃત્રિમ મુખ)નો ઉપયોગ થઈ ગયો. હેના જુદા જુદા આકાર બહુ ગ્રમથી બનાવતા અને જુદા જુદા પાત્રના સ્વરૂપને અનુરૂપ આકૃતિયો અપાતી. Schlegel કહે છે* તે ઉપરથી

જણાય છે કે એ mask તેમ જ કરુણરસ નાટક જનવનાર નટની એકંદર આકૃતિ સુન્દર હશે, તેમ જ સ્વાભાવિક આકૃતિનું તદ્દપ અનુકરણ હેમાં સિદ્ધ થતું હતું. ગ્રીક નાટકમાં (કરુણરસ નાટકમાં) નટનું કદ ઊંચું કરવાને એક જાતના જાડા તળિયાના જોડા પહેરાવતા હતા. હેનું નામ cothurnus હતું. Comedy (સુખ પ્રધાન નાટક)માં નટ પાતળા તળિયાના જોડા પહેરતો. આ જાને પ્રકારના જોડા એકસ દેવના ઉત્સવના અંગના પોશાકનો અવશેષ હતો. (Aeschylus) ઇસ્કાઇલસે કરુણરસ નાટકના પોશાકમાં સુધારો કર્યો હતો, maskમાં પણ સુધારો કર્યો હતો, અને buskin નામના જોડા જતાવ્યા અને તેથી નટનું કદ ઊંચું થયું. આરબમાં થિસ્પિસે નટના મુખને રંગ લગાડીને વેશ ધારણ કરવાનો ક્રમ હાખસ કર્યો હતો. પછીથી mask હાખસ થયો.

પ્રાચીન ભારત નાટકમાં પોશાક વગેરેની ચોખ્ખી રચના હતી. તદ્દપ વેશ-making up-નો હુબર એ સમયમાં પૂર્ણતા પામ્યો હશે એમ 'ત્રિવલ્લિકા' નાટકમાંના એક સૂચન ઉપરથી જણાય છે. એ નાટકના ગર્ભાંકમાં મનોરમા રાખનો વેશ લે છે, તે હેવો તદ્દપ છે કે પાછળથી રાજા પોતે જ મનોરમાના સ્થાનમાં પેશી ગયો તે વાસવદત્તાને કે ત્રિવલ્લિકાને ખબર પડી નહિ. જોનાર મંડળની કલ્પનાશક્તિ ઉપર અનુચિત આધાર રાખી મનોરમાનો રાજા જેવો વેશ તદ્દપ જ છે એમ ઠરાવી લેવાની અપેક્ષા નહિ રખાતી હોય એમ માનતાં અનુમાન થાય છે કે અહિં તદ્દપવેશધારણ બહુ ચતુરાઈવાળું હશે.

ફ્રાન્સમાં ૧૬ મા સૈકામાં Catherine-de-Medici જે ઇટાલિયન 'બેયેટ'ના એક માટે પોશાક તથા દરબસામગ્રી ઉપર મનાય નહિ હેવી બારે રકમો ખર્ચી હતી એમ જણાય છે. આથી લાગે છે કે તે સૈકામાં ત્યાં રંગબૂમિ ઉપર આ બાબત ઉપર બહુ ધ્યાન અપાયલું હશે.

ઇંગ્લાંડમાં ૧૬મા તથા ૧૭મા સૈકામાં Masque જે 'ઓપેરા' જેવા ખેલ હતા તેમાં નટોના પોશાક વિવિધ ધારણ કરવામાં આવતા હતા.

આમ આરબમાં પોશાકનો અંશ બહુ 'સાધારણ હોઈ ક્રમે ક્રમે બહુ મહત્ત્વ પામવા લાગ્યો તે એટલે સુધી કે હવેના સમયમાં ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશોની નટીઓના પોશાક તથા દાગીનાઓની કીમત લખપતીઓના આંકડાએ અંકાયછે. આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાં પોશાક દેખાવમાં અતિ લભકર્ણક તેમ કીમતી પણ હોયછે; દાગીના વગેરે કૃત્રિમ હોયછે. ૪૦-૫૦ વર્ષ ઉપરની નાટક મંડળીઓમાં તે કીમતને અંગે કૃત્રિમ પોશાક જ હતા.

દ્રશ્યસામગ્રી તપાસ કરિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં દ્રશ્યસામગ્રીની

મૂળ કલ્પના સાદી હતી અને તે ખુલ્લા મેદાન-

(દ્રશ્યસામગ્રી) માં ખેલ ભજવવાને અનુકૂળ હતી. પરંતુ

કાલક્રમે પડદાઓ ઉપર દ્રશ્ય ચિત્રો ચીતરવાની

કળા બહુ સારી રીતે ખેડાઈ; તેમ જ આકાશમાંથી દેવોને નીચે

ઊતરતા દેખાડવાને અને મનુષ્યોને ઊંચે આકાશમાં ચઢાવવાને માટે

ગ્રીક નાટકને જોઈતી મોટી યોગ્યતાની યન્ત્રસામગ્રી પણ યોજવામાં

આવી. આ સુધારો સોફોક્લીસે કર્યો હતો. હેના સમયની પૂર્વ

scena અર્થાત્ રંગભૂમિની પાછળની ઊંચી ભીંતના સરસી, સ્તંભો

અને હેના ઉપરની ટ્રાયની, ગૃહગારરચનાથી સિંધુરચિત મુખખાગ

ઊભો કરવામાં આવતો; તે મહેલ અથવા દેવાલયનું કામ સારતો,

તેની આગળ નાટકનો વૃત્તાન્ત યથેક્ષો મનાતો. એ કાયમ scena

ની આગળ ફેરવી ચકાય હેવી લાકડાની દ્રશ્ય સામગ્રી કેટલીક વખત

ઉમેરવામાં આવતી; અથવા વણાટમાં અથવા ગૂંચણીથી ભરેલી

આકૃતિયોવાળા પડદા એ ભીંત ઉપર લટકાવતા, તે નટોને માટે

પદ્માદ્યભૂમિની જગાએ આવતા. હેને suparantum કહેતા. સોફો-

ક્લીસના વખતથી વધારે અમસાધિત ચિત્રોવાળા પડદા વપરાવા.

જાંચા. સ્વર્ગમાંથી ઊતરેલા દેવનો વેસ ધારણ કરનાર નટને અદ્ધર લટકાવવા માટે યંત્રોની યોજના હતી. (Deus-ex-machina એ રોમન વચન એ ઉપરથી થયેલું છે). ગર્જના દર્શાવવા માટે ધાતુના ઘડાઓમાંથી પંચરા અગડાવનારુ યન્ત્રસાધન હતું; તે ઘણું ઠરીને રંગભૂમિની નીચેની, ભૂત એમાંથી નીકળતાં તે, ઓરડીમાં મૂકતા. આમ ગ્રીક નાટકશૃદ્ધની શૃંગારરચના ઘણે ભાગે સિંધુ-કળાની હતી; પરંતુ ચિત્ર કાઢેલા દેખાવો પણ પ્રસંગે વપરાતા હતા. હેમની ચિત્રની પૂર્વપરબ્રમાણુ (perspective) યોજના રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમ પ્રકારની હતી.

પ્રાચીન રોમમાં દવે જઇયે. Pompeius Magnus પોમ્પીઅસ એગનસે પોતાના નાટક શૃદ્ધની શૃંગારરચનામાં નામાશ્લિષ્ટ પુરોનાં પૂતળાં મૂક્યાં હતાં; તે ઘણી જ ઊંચી કાંતિનાળા કલાવિધાયકોએ અસંત કાળજીથી ઘડેલાં હતાં.* રોમન લોકો ગ્રીક લોકો કરતાં વધારે અમ-સાધિત દશ્યસામગ્રી તથા રંગરચનાનો ઉપયોગ કરતા હતા. રથલાં-તરે ખરીડાય હેવી સામગ્રી તથા પ્રકારની હેમની હતી:—

(૧) કર્ણધર નાટક માટે—ગહેર મકાનોનું અનુકરણ કરવા માટે રત્નમરચનાનું સંમુખ દશ્ય;

(૨) સુખપ્રધાન નાટકો માટે—ખારી, છાન વગેરે વાળાં ખાનગી ઘરોની રચના;

(૩)* Satyric નાટકો માટે—ગામડાંના દેખાવ માંદિ પર્વતો ગુફાઓ, અને ઝાડ.

* Pliny, Vol. 2, bk. 7, ch. 3, p. 136; by John Bostock (Translation).

* Satyr = એક ભલ્યની વનદેવતા, હેતું સ્વરૂપ અડધું મનુષ્ય અને અડધું બકરાની આકૃતિનું; અને હેનાં ઘણાં તોફાની હાસ્યવિલાસ અને કામાસક્તિ, હેવી કલ્પના રોમન કાળમાંની છે.

... ઇંગ્લાંડમાં શેક્સ્પીઅરના કાળમાં અને તે અરસામાં દરમ-
સામગ્રીની સ્થિતિ અતિથય સાદા સ્વરૂપમાં
(શેક્સ્પીઅરના સમયમાં હતી. વધારેમાં વધારે પ્રયત્નની હદ એટલી જ
અને તે અરસામાં દરમ- હતી કે અમુક દેખાવની સૂચના થાય હેવી
સામગ્રી) કેટલીક સ્થિર વસ્તુઓ રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવતા.

કબરો, ખડક, નરકદ્વાર, દેવળનાં શિખર, દીવા-
દાંડીઓ, ઝાડ, વગેરે પદાર્થો તેમ જ શહેરો, કિલ્લાની કાંગરાવાળી
બાંતો, વગેરે રંગભૂમિની સામગ્રીની યાદીઓમાં જોવામાં આવે છે.
Revels-રમતગમતો-નાં તે સમયનાં વર્ણનો ઉપરથી જણાય છે કે
રાજદ્વારે ચતાં નાટકોમાં કૃત્રિમ ગર્જના તથા વીજળીના દેખાવોને
માટે, વાદળાંમાંથી નીકળી આવતો સૂર્ય દર્શાવવા માટે, બળતા
પર્વતો બતાવવા માટે, અને કપડાની કિલ્લાની કાગરિયાળી દિવાલ માટે
યોજનાઓ હતી. કબરના ખાડા, ચોરખાણાં, સ્વર્ગમાંથી ઊતરવા
ચઢવાના દેખાવ, વગેરે માટે પણ યોજનાઓ હતી.

ઇલિઝાબેથ રાણી ફિસ્ટમસ તથા Shove-tide ની વખતે
જે જે મહેલમાં રહેતી ત્યાં ત્યાં કાચું નાટકગૃહ તૈયાર થતું. એ
સુર્ય યોજનાની દેખરેખ માટે એક મોટો અધિકારી નામોતો, હેને
Master of the Revels કહેતા, હેની હાથ નીચે બે મહાગાર
અમલદાર અને અનેક કારીગરો હતા. હેમનાં ખર્ચની નોંધો Revels
Books વગેરે સરકારી કાગળપત્રોમાં રખાયેલી બ્રિટિશ મ્યુઝિયમમાં
છે. તે ઉપરથી રંગભૂમિ ઉપરની દરમસામગ્રી વગેરેની ખટું બહુ
માહિતી મળે છે. ઈ. સ. ૧૫૭૪માં એક વિવક્ષણ વધિવતનામુ નીચે
પ્રમાણે છે:—

* "To John Carow in his lyfe tyme not

* Fortnightly Review, June 1907, p. 1716; article on
"Shakespearean Stage Scenery" by Charlotte Carmichael
Stopes.

"long before his death £ 6. And to his wyfe after
his death, in full satisfaction for all the wares by
him delivered.....monsters, mountaynes, forrests,
beasts, serpents, weapons,.....moss,.....flowers,
.....nayles, hoopes, horse-tayles, dishes for
devils eyes, heaven, hell, and the Devil, and all
the Devils I should say but not all £ 12 14s."

આમ શેક્સ્પીઅરના સમયમા રાજદ્વાર આગળ થતા જેથોમાં
બારે ખરચથી સાધેલી દરશરચના (અચક્ષ) હતી, અને દરશસંચયન
(scene-shifting) નો કાષ્ટક આરંભ થયો હતો, તો પણ
જાહેર નાટકગૃહોમાં તો દરશસામગ્રીનું સ્વરૂપ બહુ અંશે સાદું જ
હતું. Henry V નામના શેક્સ્પીઅરના નાટકમાં પ્રત્યેક અંકના
આરંભમાં Prologue માં કિયું સ્પષ્ટ છે, કિયો દેખાવ કદપી લેવાનો
છે, વગેરેની પ્રેક્ષકને વિનવણી કરવામાં આવે છે. અને પ્રથમ અંકના
આરંભમાં Chorus કહે છે:—

"Let us.....

On your imaginary forces work.....

Piece out our imperfections with your thoughts...

Think, when we talk of horses, that you see
them

Printing their proud hoofs i' the receiving earth.

For't is your thoughts that now must deck our
kings."

પરંતુ ૧૬ મા તથા ૧૭ મા સૈકામાં Masques નામના
જેવ થતા હોવા બહુ માનિતક ચતુર્વિધાળી અને દરશના પ્રભાવવાળી
રચનાઓ થતી જણાય છે. હેમાંનાં ગીતોના સર્જક Ben Johnson
રચતો હતો અને Jones નામનો સુતાર દરશના ચમત્કાર ચેજતો,

તહેમાં બહુ સંકુલ રચનાઓ આવતી, ભારે ખરચ થતું, ઘણો ભભકો આવતો, ભભકદાર મકાનો, ચિત્રો, વાદળો, પર્વતો, વગેરે દેખાવ આવતા.

શેફ્ટપીઅરના પછીના સમયમાં રંગભૂમિ ઉપરની દૃશ્યરચના તો પૂર્વવત્ રહી હતી; એટલે કે જુદા જુદા દૃશ્યના ફેરફાર પરસ્પર સંબન્ધ વિના ઝડપથી એક પછી એક આવતા હતા. પરંતુ વૃત્તાન્તનું સ્થળ જણાવવાની સાદી અને અસહી રીતિ જતી રહીને વખતે વખતે વૃત્તાન્તના સ્થળને થોડી ઘણી અનુરૂપ દૃશ્યસામગ્રીનો ઉપયોગ શરૂ થયો હતો. શેફ્ટપીઅરના વખતમાં તો કરુણરસ નાટક વખત કાળા પડદા લટકાવતા; એક ઊંચું પાટિયું રાખતા તે ઉપર પ્રેક્ષકે પોતે કંઈ છે તે સમગ્રી લેવા માટે સ્થળનું નામ લખાતું. પરંતુ પોશાકની ખાખતમાં વધારે સંભાળ અને ધ્યાન અપાતું. હાલના રસનિષ્પાદન મંત્ર-ધે જીતરતા જમાનામાં જે ખાખતમાં અતિશય પ્રયત્ન ખરચીને દૃશ્ય તથા પોશાકની યોજનાઓ મૂકાયા પાયા ઉપર થાય છે તે ખાખતમાં એ કાળની રંગભૂમિ ઉપર ઘટતી મર્યાદા સૂઝી રંગરચના પ્લેઝી હતી.

પ્રાચીન ભારત રંગભૂમિ ઉપર દૃશ્યરચના અતિશય સરળ અને જૂજ હશે, —કાંઈ પણ દશે તો, એમ અનુમાન બંધાય છે. ‘જવનિકા’ શબ્દ પડદા માટે વપરાયો છે; અને પડદાનો ઉપયોગ સાધારણ રૂપે થયો એ ખરું, પરંતુ હાલના જમાના જેટલી નહિ. પણ જેવી પણ ગૂંચવણ ભરેલી દૃશ્યરચના તે કાળમાં નહોતી. એક અંકમાં અનેક પ્રવેશવિભાગ ચાલુ હોવા વૃત્તાન્તો જોઈએ હોય; પરંતુ તહેવાર વિભાગ કરેલા હોતા નથી. તેથી—ઈંગ્લાંડમાં શેફ્ટપીઅરના વખતમાં થતું તેમ-જુદા જુદા પ્રવેશોનું એક પછી એક દર્શન ઝડપથી અને દૃશ્યના ફેરફાર વિના (પડદાઓ બદલ્યા વિના જ) થતું, એમ અનુમાન ચાલે. ગાડી બાગ, જૂદા, પશુ પક્ષી વગેરેના પ્રદર્શન માટે શી ગોઠવણ હશે તે વિશે નિશ્ચિતતાથી કંરાવ કરવા જેટલી પ્રમાણ-સામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ નથી.

ચીનમાં હિતર ભાગમાં નાટકો ખાનગી ઘરોમાં બજવાય છે; અને દક્ષિણ ભાગમાં મહેલાઓમાં ઊભાં કરેલાં નાટકગૃહોમાં બજવાય છે. તેથી એ દેશમાં મહત્વની દશ્યસૃજનારચના હોતી નથી.

જાપાનમાં ચીન કરતાં વધતા પ્રકારની દશ્યરચના તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ થાય છે.

જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર વાત કરી છે ત્હેમાં એક દોરીમાં પરાવેલી કહીઓ વડે સરકતા પડદા ઉપરાંત કશી પણ દશ્યસામગ્રી નહોતી. માત્ર ‘મુદ્દાદાખ્યાન’ બજવનાં નૃસિંહ ચાંબલામાંથી નીકળ્યો તે બતાવવાને કૃત્રિમ ચાંબલો કરેલો સ્મરણમાં આવે છે; અને ‘ઈન્દ્રજિત્ આખ્યાન’નો ખેલ એક નાટકમંડળી કરતી ત્હેમાં ઇન્દ્રજિત્નું માથું રણસંભામમાં કપાયા પછી ત્હાથી ઊડીને હેની વહુ મુલોચનાની આગળ પડે છે તે ખેળામાં લઈને મુલોચના ખેડી હેને હસવાને બીનવે છે એ અભિનય વખત એક યુક્તિ રચેલી પાદ છે. માટીનું બનાવેલું માથું પડદા પાછળથી કાઢ નાખતું; તે પોતાના ખેળામાં લઈ મુલોચના સામ હોડીને અંદર ઢાકી દેતી; પછી જમીનનીચે સુરંગદ્વારા ખાડાનું મ્હો કરેલું ત્હેમાં ઇન્દ્રજિત્ અને સો નટ માત્ર ડોકું કાઢતો તે શાલ ખરીડી લીધા પછી જણાવતું અને એ ખડું ડોકું હસતું. આ ઉપરાંત કશી પણ યાન્ત્રિક યોજના કે પડદા ચિત્ર વગેરે રચનાઓ જોવામાં આવતી નહોતી.

આ દિગ્દર્શનથી જણાશે કે પ્રાચીન કાળમાં દશ્યરચના અતિશય સાદા પ્રકારની હોઈ ક્રમે ક્રમે હેની ખીલવણી થઈ, તે અંતે હાલના જમાનામાં યુરોપમાં અતિશય પ્રધાનપદ ભોગવી અજુવટનું દળાણ અભિનયકલા ઉપર કરવા જાય છે; અને હેનું અનુકરણ અને હેની અસર આપણા દેશમાં પ્રવેશ પામ્યા છે; અને બહુક્રમ પેશાક, ચમત્કારજનક પડદા, દશ્યરચના, યાન્ત્રિક યોજના, વગેરેથી નાટકની સરસાઈનું માપ સાધારણ વર્ગમાં તેમ જ કેટલાક કહેવાતા કેળવાયલા વર્ગમાં થાય છે. અલગત, નટના અભિનયની એકંદર જાપનો આધાર

કેટલેક દરજ્જે બાલ સામગ્રીની મદદ ઉપર રહે ખરો તે બૂલવાનું નથી. પરંતુ નટનો પોશાક અને વૃત્તાન્તને અનુકૂળ દરશરચના હેતી સાર્થકતા માત્ર દેશકાલને આધીન છે અને પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પના-શક્તિ અને કેટલીક વાતો માની લેવાની માગણી કેટલે અંશે કરવી અને કેટલે અંશે નહિ તે જનસંપ્રદાયને તાબે હોઈ તેથી નિશ્ચિત થાયછે. અને નટની ખરેખરી કાર્યસિદ્ધિ તો પોતે પોતાની કલાથી જે સ્વરૂપાન્તર ઉત્પન્ન કરી સકે હોમાં જ સમાયશીછે. અને પોતાની પાસેનાં સાધનોનો ઉત્તમ ઉપયોગ કરનારી, નેમ જ એ સાધનો વડે સચોટ પરિણામ સાધવાની શક્તિ ધરાવનારી, ખીજી કાંઈ કલા અભિનયકલાની ખરોખર નથી.

અભિનયનાં મુખ્ય અંગમાંનાં બે અંગ-અંગવિક્ષેપ (gesticulation) અને વદનાભિનય-હેતી પ્રાચીન

(ખાસ અભિનય- કાળમાં શી સ્થિતિ હતી તે જરાક જોધયે. કલાનાં કેટલાંક અંગ.) પ્રાચીન ગ્રીક નટ કનેથી જે અભિનયની અપેક્ષા રખાતી, તે હેતી પછીના કાળના રોમન નટ કનેથી અપેક્ષા રખાતા અભિનયથી બિન્ન પ્રકારના હતા; અને હાલના સમયમાં નાટ્યકલાને જે અભિનય પૂરા પાડવા પડેછે તેથી તો કેવળ બિન્ન હતા; તથાપિ હેતી માગણી ઓછી સખ્તાઈવાળા નિયમની નહોતી. Mask અને Buskin થી ગ્રીક નટનું કંઈ વધારે મ્હોટું જણાતું અને mask ને ઘીધે હેના દેખાવમાં અનુરૂપતા સધાતી અને અવાજમાં જોઈતું ધ્વનન આવતું તે ખરું; પરંતુ એ બાલ સાધનથી ખસ નહોતું ચતું. હેતી અભિનયનકલા માટે ગંભીરનાદી બાષણ, સંલાપ, રસલક્ષિત વચનો અંગવિક્ષેપ અને સંચન્નન, એ સર્વ બાબતોમાં નાટકની એકંદર અનુરૂપતાનો જરાક પથ્થુ ભંગ થતો. ટાળવાનું કર્તવ્ય એ નટનું હતું. પણ વેશાદિકની સ્થિતિને પરિણામે વદનાભિનયનો પ્રસંગ જ અચક્ય હતો. તેમ તે જહુ ખેલતું કારણ

પણ નહોતું. Schlegel* જતાવેછે તેમ શ્રીક નટને વિશે વદનની રેખાઓદારના અભિનયનો લોપ તે ફરિયાદનું કારણ નથી; કેમકે પ્રેક્ષકમંડળ અને રંગભૂમિ વચ્ચે એટલું અંતર રહેતું કે વદનાભિનય (mask વગેરે ટળીને) સ્વક્ય હોય તો પણ હેની છાપ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર પડી સકે જ નહિં.

આમ વદનાભિનય અશક્ય હતો; તેમ વળી અંગવિક્ષેપ પણ સ્થૂલ અને વિચાલ સ્વરૂપના જ થતા; સંચલન મન્દ, અને નટોની ગોઠવણ કઠણ; અને રંગભૂમિ ઉપરથી જેના ધ્વનિ પૂર્ણ રૂપે વિદ્યુત્ત થયા નથી તે અડધું માર્ગને બોલવાના જેવી રીતિની એકતાનતા મુખપદનમા બહુ આવતી.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં 'હેમલેટ'માં હેમલેટ નટમંડળને સૂચનાઓ આપેછે તે ઉપરથી જણાયછે કે અંગવિક્ષેપની દ્રવ્યયુક્ત વિચિત્રતા પ્રચલિત હતી ખરી; પરંતુ એ પ્રકારમાં દ્રવ્ય મનાતું એ પણ બૂલવાનું નથી. શેક્સ્પીઅરે 'હેમલેટ' વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં પોતાના સમકાલીન નટોના અયોગ્ય અંગવિક્ષેપ વગેરે અભિનય-દ્રવ્યો વિશે અપ્રમતતાનાં વચન ગૂંચાંછે તે જ સૂચવેછે કે શેક્સ્પીઅરની અભિનયભાવના ઊંચા પ્રકારની હતી. પોતાના સમયથી હેણે સારી ભાવનાઓની સેવા યદ કરાવી હતી. (Ger-vinus, pp. 93-94 જુવો.) શેક્સ્પીઅરનાં નાટકની ઉત્તમતાનું પ્રતિબિંબ સજ્જ રીતે પાડનારો શેક્સ્પીઅરનો સમકાલીન અને મિત્ર બુર્જેજ જેવો અનુપમ કલાવિધાધક નટ, તેમ જ હેના વખતના ખીળ પ્રખ્યાત નટો, આ અભિનયનાં અંગ-અંગવિક્ષેપ અને વદનાભિનય-માં કે'વા રસતત્વ સાચવનારા હતા તે + જર્વાઈસનના મંચ-માંથી જણાયછે.

* Dramatic Art and Literature, p. 60.

+ Shakespear Commentaries, pp. 96-99.

પ્રાચીન ભારતમાં કલ્પક-દલ નામનો નટ અભિનયકલા માટે પ્રખ્યાત થયેલો કહેવાય છે. આ કળામાં અંગવિક્ષેપ તથા વદનાભિનયની કીમત ઝોઘી નહિ હોય એમ માનવાને કારણ છે. મંસ્કૃત નાટકોમાં સ્થળે સ્થળે નટોને કરેલાં સૂચનાવચનોમાં, નિર્વેદ, આનંદ, ક્રોધ, વગેરે અનેક ભાવના અભિનય માટે સૂચનાઓ છે તે કલાવિધાનના અસ્તિત્વ વિના હોય એમ મંભવતું નથી. તેમ જ વધારે સ્પષ્ટ પ્રમાણુ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રંથમાંથી મળે છે. મસ્તક, આંખ, નાક, ગાલ, ઝોઠ, વદન, શ્રીવા, વગેરેના અભિનયો એમાં બનાવ્યા છે તે કેટલાંક અંગને વિશે અચકચવત્ જણાશે. પણ ખરેખર કલાવિધાયક્તા અભિનયમાં એ સર્વે અંગોમાં કેવી યાતુર્યવાળા વિકૃતિયો સધાય છે તે વિચારતાં આ વર્ણન બર્ય નથી. અભિનયમાં તથા નૃત્યમાં જુદી જુદી નરેહની ગતિયો, જુદા જુદા પાત્રની જુદી જુદી હાલત, નટ તથા નટીને પોતપોતાના વેશ બજવવા માટે સૂચનાઓ, વગેરે એ ગ્રંથમાં જ છે.

અર્વાચીન યૂરોપમાં અભિનયનાં આ અંગોની સ્થિતિ નટના કલાવિધાનપરતે સારીનરસી છે. મિસ એલન ટેરી અને સર હેનરી આર્વિંગ જેવા સમર્થ કલાવિધાયકોમાં એ અંગોની પૂર્ણ અને છતાં મર્યાદિત ખીલવણી થયેલી છે. આપણા અહિંની હાલની રંગભૂમિ ઉપર આ અભિનયાંગોને વિશે શોચનીય દશા છે. આ સર્વ કલાના વિભાગમાં ચર્ચાશે.

હવે નાટકગૃહનો ઇતિહાસવિકાસ તપાસિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં છેક આરમ્બ ઈ. સ. પૂર્વે ૫૮૦ માં જણાવ્યું નાટકગૃહ. એ વખતમાં Susarion નામનો અનુકાર ગ્રીસમાં બધે મુસાફરી કરતો અને સ્થળે સ્થળે બધે લઈ જવાય હેવા એક ન્હાના નાટકતખ્તા ઉપરથી પોતાન જમાનાની મૂર્ખાઈ નો તથા દુર્ગુણોનો ઉપહાસ નક્કો કરીને કરતો.*

આ જૂનામાં જૂનું ચિહ્ન અને આદિસ્વરૂપ રંગભૂમિનું મળે છે. પછી ડાયોનીસિયન ઉત્સવોની વખતે તાત્કાલિક લાકડાની વેદિ ઉપર ખેલો ચતા. ઈ. સ. પૂ. ૫૦૦ માં એક અકસ્માત થયો તેથી એથેન્સના લોકોએ કાવમનું મકાન બાંધવાનું કર્યું. એ નગરમાંના મોટા ડાયોનિસિયન નાટકગૃહમાં ત્રીસ હજાર (૩૦૦૦૦) માણસો માથે એટલી જગા હતી. હેમાં પ્રેક્ષક મંડળને બેસવાની જગા (Auditorium) તે Acropolis નામની ટેકરીની તળેટી ઉપરના એક ખડકમાંથી કોરી કાઢી હતી. ગ્રીક લોકો નાટકગૃહ કોરી કાઢવા માટે ટેકરીનો ઢોળાવ હમેશાં પસંદ કરતા. હાલમાં ઇંગ્લાંડમાં પ્રાચીન ગ્રીક નાટકગૃહના નમૂના ઉપર એક નાટકગૃહ ચાક્રી ટેકરીઓમાંથી કોરી કાઢવામાં આવેલું સફળી જાણીએ છીએ.

ગ્રીક નાટકગૃહમાં Chorus ની વેદિની પાસે એક મેજ ઉપર નટને બેસાડે કરતા. આ અતિ પ્રાચીન કાળની વાત છે. આગળ ઉપર જે રંગભૂમિનો ઓટલો દાખલ થયો તેનો પૂર્વજ આ મેજ હતો; થિસ્પિસનું ગાડું પ્રથમ વખતે એ વાત કહિયો છો. એ કદપતાનું મૂળ ઉપર કહેલા સુસેરિઓન (Susarion) ના ગાડા અને થિસ્પિસના મેજ બે વચ્ચે ઘોડાઓ કરી નાખવામાં જણાય છે.

ઉપર કહેલા ડાયોનીસિયન નાટકગૃહના જેવાં અનેક નાટકગૃહો ગ્રીસમાં અને એશિયા માઇનોરમાં બંધાયા હતાં પણ કેટલેક ઠેકાણે નાટકના ખેલને બદલે લોકોની સભાઓ અને નૃત્યને માટે એ નાટકગૃહોનો ઉપયોગ ચતો. ગ્રીસના મહાન કવિયુગ્મરસ નાટકોના કર્તાઓએ રચેલાં નાટકો વાચતી વખત, પ્રકૃતિના ભવ્યદીપ્તિના દેખાવને વિશે હેમણે કરેલા જુસ્સાદાર સંબોધનો, અને એટિશના રક્ષકદેવોના પાસનકર સાંનિધ્ય વિશે ઉદ્દેશો ઉપર લક્ષ આપતાં ડાયોનીસિયન નાટકગૃહની ખાસ સ્થાનયોજના બૂલવી ન જોઈયે; એ નાટકગૃહમાંથી એથેન્સનાં ધણીખરાં મુખ્ય દેવાલયો કહિયે પડતાં, હાઈમીયસ (Hymetius) પર્વતનો ઓળટવી દેખાવ જણાતો,

'Egean (ઇજીયન) સમુદ્રનાં જૂરાં જળ, અને સેલેમિસ તથા ઈજિનાના ખેટો નજરે પડતા. આ સંસ્થિતિની છાયા એ નાટકોનાં વૃત્તાન્તમાં વિલક્ષણ પ્રભાવ પૂરતી હતી.

નાટકગૃહનું પ્રથમનું મકાન ઈ. સ. પૂ. ૩૪૦ ના વર્ષ પહેલાં સંપૂર્ણ થયું નહોતું. એ નાટકગૃહની યોજનાની કાંઈક કલ્પના Lycia માં Myra માંના નાટકગૃહોની રચનાના વર્ણન ઉપરથી આવી સકશે. એ નાટકગૃહોમાં પ્રેક્ષકમંડળ માટે બેઠકો સમાનખિન્દુ ઉપરાઉપરી ચઢતી વર્તુલ પંક્તિઓમાં ગોઠવેલી હતી. હેને Cavea કહેતા. ઢાળ ઉપર અડધે રસ્તે એક ગોળ ફરતો માર્ગ હતો, હેને *præcinctio* કહેતા. પગથિયાની રચનાએ વડે એ બેઠકોના ફાચરના આકારના વિભાજ પડતા. હેને *cunei* કહેતા. બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી હાર્થની પાછળ એક સ્તંભઅમાળા હતી, હેની અંદર છતવાળો માર્ગ ખનતો અને તે ઉપર એક બેઠક હતી. હાની પાછળની જીતમાં ગોખલાઓની હાર્યો હતી, અને કેટલીકવાર *præcinctio* ની આસપાસની નીચી જીત્યમાં હેવા ગોખલા રાખતા. આ ગોખલાઓમાં *bronze* ધાતુના મ્હોટા ધડાની પંક્તિઓ ગોઠવતા; રંગભૂમિ ઉપરના અવાજને ઝડી લઈને હેનું પ્રતિધ્વનન થાય એટલા માટે એ ગોઠવતા. એ ધડાની રચના તીવ્ર કોમળ મળી બાર સૂર તથા તેરમો દીપનો સૂર હેવા તેર સ્વરની શ્રેણિ (*chromatic scale*) ના સૂર મેળવીને કરેલી હતી.

ગ્રીક લોકોનાં નાટકગૃહો ઉપરથી ખુદલાં હતાં, અને હેમાં એસ દિવસે થતો. * *Chorus* નું સ્થળ રંગભૂમિની નીચે *orchestra* માં હતું; ધણું ખડું એ (*chorus*) ગાયકમંડળ ત્યાં જ રહેતું અને ગીત ગાતી વખત ગમ્ભીર નૃત્ય કરતું. x એ *orchestra* થી ત્રણથી પાંચ ફુટ ઊંચી એક સાંકડી વેદિ હતી; હેને *proscenium*

* Schlegel, p. 53

x Schegel, p. 58

કહેતા ત્યાં પગથિયાં ઉપર થઈને orchestra માંથી આવતું. જો
વેદિ તે રંગભૂમિ. હેનો મધ્ય ભાગ તે *proscenium* કહેવાતો. ત્યાં
મુખ્ય નરો જિલા રહેતા. રંગભૂમિની નીચે એક એરેડી હોતી જે
પગથિયાથી આવતું—તે માર્ગે જૂતો પ્રવેશ કરતાં. રંગભૂમિની
જિમી બીંત્ય હોતી, તે બેઠકોની જિયામાં જિમી પકિત પાછળની રંગ
માળાની સપાટી સુધી પહોંચતી. આ બીંત્યને *scena* કહેતા. .
મધ્ય દ્વાર રાખતા; બીંત્યની પાછળ રહેલી નરોની વેશ 'સેન્ટ્રલ
એમ્પીટ્રી'માંથી રંગભૂમિ ઉપર એ દ્વારોમાંથી આવતું. મુખ્ય
વચલા દ્વારમાંથી આવતા.

રોમન લોકોનાં નાટકગૃહો ગ્રીક નાટકગૃહોના નમૂનાનાં
લગભગ તદ્દપ નકલ કરીને રચેલા હતા. પરંતુ ગ્રીક નાટકગૃહ
orchestra અર્ધવર્તુલ કરતા વધારે લાંબ રાખેલું, અને રોમન
લોકોએ તે બરોબર અર્ધવર્તુલ કર્યું હતું. એક નાટકગૃહ Pliny
ના કહેવા પ્રમાણે ૮૦૦૦૦ (હેક્ટર દળર) માણસોનો સમાવેશ
થાય એવું હતું. બીજાં એ નાટકગૃહોનું વર્ણન એ આપેલું, તે
ઈ. સ. પૂ. ૫૦ માં બંધાયાં હતા; હેવી રચના હતી કે એ બંને
અંતેક મોટા બીલડા ઉપર ચક્ર ચક્ર રૂર, જેથી બંને મળીને એક
વર્તુલાકર નાટકગૃહ બને; સ્વધારમાં એ જુદા ગૃહો તરીકે વપરાઈ
તીને પોરે વર્તુલગૃહ તરીકે કામ આવે. પરંતુ આ વાત માનવામાં
આવતી નથી એમ કેટલાક કહે છે.

રોમનો કેટલેક ટેકાણે એ નાટકગૃહો પાસે પાસે બાંધતા;
એકમા ગ્રીક નાટકો અને બીજામાં રોમન નાટકો ચતા. રોમના
રાજ્યમાં દરેક પ્રાંતના મોટા શહેરમાં એાજમાં એાજુ એક
નાટકગૃહ હોતું. રોમન નાટકગૃહમાં orchestra માં chorus
હોતું રહેતું, પણ 'સેનેટરો' અને બીજા જિયા વર્ગના પુરો
રેસતા.

છટલીમાં ૧૬ મા સૈકામાં બાંધેલાં નાટકગૃહોનું અસ્તિત્વ જાણ્યામાં આવ્યું છે.

ઈંગ્લાંડમાં મધ્યકાળમાં Miracle ના ખેલો, માહિં ધાર્મિક વૃત્તાન્તો હોય હેવા, લોકપ્રિય હતા. હેને માટે ખાસ મકાનો બાંધેલાં નહોતાં, કેમકે એ ખેલ દેવળોમાં અથવા તાત્કાલિક મંડપોમાં થતા. ૧૬ મા સૈકામાં ધાર્મિક નાટકો ધીમે ધીમે ખસતાં ગયાં અને વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જવન થયું. (ફ્રાન્સમાં ધાર્મિક નાટકનું વ્યાવહારિક નાટકમાં રૂપાન્તર એ કરતાં વહેલું થયું જણાય છે; ૧૪૬૭ ઈ. સ. ના શુભારમાં ફ્રાન્સમાં અડધું ધાર્મિક અને અડધું વ્યાવહારિક હેવું નાટકગૃહ હતું). ઈલિઝાબેથના વખતમાં તે વ્યાવહારિક નાટક તે અંગ્રેજ સાહિત્યનો મહત્ત્વનો ભાગ હતો. પરંતુ તે પૂર્વે વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જવન થયું ત્યારે નાટકના ખેલ તંબૂમાં અથવા લાકડાના કાચા મંડપમાં થતા; અને તે બહુ હલકા વર્ગના રથળે રથળે ફરતા નટો બજવતા. કાયમ મકાનો નાટકગૃહ માટેનાં એ સૈકાના આખર ભાગની પૂર્વે બંધાયાં હતાં.

પ્રથમ નાટકગૃહ ઈંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં બર્મેજ નામના પ્રખ્યાત નટે બલ્લેક્રાવર્સના મકાના તળપલા મકાનમાં બંધાવ્યું. તે પછી વળી બીજાં બે બંધાયાં, 'The Theatre' અને 'The Curtain' એ નામનાં. પછી ઈ. સ. ૧૫૭૮ માં લંડનમાં બધાં મળી આઠ નાટકગૃહ થયાં; ઈ. સ. ૧૬૦૦ માં અગિયાર અને પહેલા જેમ્સ રાજાના વખતમાં લંડનમાં ૧૭ નાટકગૃહ થયાં; એટલી સંખ્યા તો ઈ. સ. ૧૬૭૭ માં પણ લંડનમાં નાટકગૃહોની નહોતી. બર્મેજનું નાટકગૃહ હુનાળામાં જ ઉપયોગી હતું અને દિવસે જ ખેલ ચર્ચ સફે હેવું હતું. કેટલાક ખાનગી નાટકગૃહોમાં રાત્રીનો દેખાવ અથવા કાંઈ ગ્લાનિવાળો દેખાવ બતાવવો હોય ત્યારે બારીઓ બંધ કરી દર્શ સૂર્યનો પ્રકાશ પેસવા દેતા નહોતા. શેક્સ્પીર અરતા સમયમાં નાટકગૃહમાં રંગભૂમિ ક્રિડાભૂમિ એકબેસી અને

હેમાં ઉપરથી પડદા સરકાતે નીચે પડાયું - હેવી રચના નહોતી. હેના નટો તે જ proscenium (રંગભૂમિ)-ઉપર ખેલ કરતા. તે pit માં આગળ ધરી આવતો ઝોટલો હતો, અને હેની બંને બાજુએ ખુલ્લી રહેતી. હેની પાછળ નટોનું ઘર—નટોનો ખંડ— રહેતો, તેનાં બાથણામાં ચઢને નટો પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ કરતા.

૧૬ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં કેટલાંક સ્થલાન્તર કરાય હેવાં નાટકગૃહો હતાં. ચૈતરમાંનાં હેવાં નાટકગૃહોનું વર્ણન એક સ્થળે નીચે પ્રમાણે આપ્યું છે:—

“ દરેક નાટકમંડળીને પોતાનાં નાટકગૃહ હતાં—હેમાં એક જાગી પાલક હતી, તે ઉપર બે ઝોરડીઓ, એક જાગી ને બીજી નીચી; એ ચાર પયડાં ઉપર ગોઠવતા. નીચેની ઝોપડીમાં નટો વેશ પહેરતા; અને જાગેની ઝોપડીમાં ખેલ કરતા; તે ઉપરથી ખુલ્લી હોતી, એટલે બધા પ્રેક્ષકો હેમને જોઈ તથા સાંભળી સકે. દરેક મહેલે મહેલે ખેલ થતો. પ્રથમ Abbey Gates આગળ ચર કરતા; ત્યાં પ્રથમને ખેલ પૂરા થાય એટલે એ નાટકગૃહને ગગડાવીને Mayor (નગરશૈક) ની સંમુખ High Cross આગળ લઈ જતા; એ રીતે દરેક મહેલા- મા ફેરવતા; એમ તે તે દિવસ માટે નક્કી કરેલા ખેલ બધાં નાટકગૃહો ભજવી જતાં, અને પછી બધા મહેલાઓમાં એકી વખત ખેલ થતા. બધા લોકો તે જોવા મળતા. જે મહેલાઓમાં ખેલ કરવાના હોય ત્યાં પણ પાલકો બાંધી રંગભૂમિ રચાતી.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં રાજમહેલોના ખુલ્લા એકમાં નાટકો ભજવાતાં; વખતે સાર્વજનિક વિનોદ માટે. પ્રાચીન ભરતખંડનાં નીમેલાં દિવાનખાનાંમાં પણ કેાઇ વખતે નાટકગૃહો, ભજવાતાં હશે, અથવા તદ્દન ખુલ્લા મેદાનમાં. આ કારણથી નાટકનાં પુસ્તકોમાં સ્થલાન્તરની સ્થનાઓ મૂકાયલી જણાયછે; અને પાત્રજન રંગભૂમિ ઉપરને ઉપર જ, પ્રેક્ષકવર્ગની નજર આગળે જ, લાંબા પ્રવાણ કરતાં જણાય-

છે. એક ઠેકાણેથી બીજો ઠેકાણે ' પરિચયજ્ઞ ' કરવાની મુયનાઓ ઉપરથી આ જાણાયછે. કવચિત્ દેવાણેની સંમુખ પજ્ઞ નાટક બજવાનાં એમ લાગેછે. પરંતુ ખાસનાટકમાટે જ રચેલાં નાટકશૃંગાર દાણનાં ' વિષેટરો ' ના જેવાં તેા પ્રાચીન કાગમાં આપજા દેશમાં દેવા એમ જાણાનું નથી.

જામ રાદારે નાટકશૃંગારોનાં પ્રતિદામ ઈ. સ. ૫. ૭૩૧ સૈકાથી માંડીને છે એ ઉપરથી જાણારો કે નાટકો પ્રથમ મેદાનમાં અથવા સ્થાન નાટકશૃંગારમાં બજવાનાં યર ચર્મ કમે કમે જામ નાટકને અનુકૂળ રચનાવાળાં શૃંગાર નંપાવાં; મધ્ય કાગમાં નાટકસાદિત્વની સાથે નાટકશૃંગારો પજ્ઞ સેવ્ય થયો; પાર્શ્વ ૧૬ આ સૈકામાં નાટક-સાદિત્વની સાથે નાટકશૃંગારો પુનરુત્થાન થયું; અને અને આ વીસમી સૈકામાં સુરોપમા જાનંત વિશિષ્ટ અને સાચ્ચર ત્રેલજેવગા નાટકશૃંગારો, અને તેના સ્વરૂપ અનુકરણવાળાં આપજા દેશમાં નાટકશૃંગારો નંપવાં.

પ્રકરણ ૮ મું.

નાટકના આંતર સ્વરૂપના પ્રકાર.

નાટકના આંતર સ્વરૂપના કેટલાક જાણીતા લાપક પ્રકાર હવે

જોઈ જઈયે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોનાં

નાટકના જ્ઞાતા. તથા રોમન નાટકોનાં સ્વરૂપ હાલના નાટકોથી

કેવળ જિન હતાં તે આપણે જોઈ ગયા છીએ.

તેમ જ મધ્ય કાળનાં Miracles, Mysteries ને Moralities વિશે પણ ઇશારો ચર્ચ ચૂકયો છે. શૈક્ષણીકરના સમયનાં નાટકો વિશે પણ ચર્ચો થઈ ગઈ છે. જાણીતા લાપક એક વિશ્વકોણ પ્રકાર ચીનનાં નાટકોમાં હોય છે. પ્રત્યેક નાટકમાં મુખ્ય પાત્ર તે અંધકાર તેમ જ નાટકમાં ઉદ્દિષ્ટ પુરુષ કે સ્ત્રીને ઠેકાણે આવે છે. એ જ નાપક અથવા નાયિકા હોઈ chorus નું સ્થાન પણ એ જ લે છે. નાટકમાંના પદના બાગ, અથવા નીતિ અને ડહાપણનાં વચનો, અથવા ઇતિહાસ અથવા ઇતકથામાંથી દ્રષ્ટાન્તો આણેલાં હોય તેના સ્મરણમય વચનો, — એ પોતે જ ગાય છે. સંલાપમાંથી આ પછો તથા વચનો ઉત્પન્ન થઈ મંલાપમાં વિવિધતા પ્રેરે છે અને બહાર તથા જિનતતા હેમાં હોઈ, સહે તેટલી હેમાં ઉમેરાય છે. જાનાર પાત્ર તે વસ્તુજ્ઞાતાન્તમાં મુખ્ય પાત્ર હોવું જોઈયે, પરંતુ જનસમાજના કોઈ પણ વર્ગમાંથી પણ લેઈ સકાય છે. આ પાત્ર નાટકના જ્ઞાતાન્તકમાં મરણ પામે છે, તો પછી તેની જગાએ બીજું પાત્ર ગાય છે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકના આરંભકાળમાં થૅરિપસના સમયમાં નાટકમાંના સંલાપમાં જોકેસ અથવા કોઈ બીજા દેવ અથવા મહાવીરના મંજન્ધી કલ્પિત કથા ચર્ચાતી.

ચીનમાં નાટકોમાં હોય વર્ષના લોકોમાં તો ખાસ કરીને

નાટકનું સમાપન લગ્ન ગોઠવનાર આડતિયા તરીકે ધધી કરનારી
 સ્ત્રીઓ લગ્નની યોજના આણે છે. નાટકનાં
 વૃત્તાન્તની અન્ય ઉદ્દેશી સુખમય પરિણામ ધણું
 કરીને હમેશાં કોઈ વરિષ્ઠ સરકારી અધિકારીના સાક્ષાત્ વચ્ચે પડવા-
 થી સધાય છે. ચીનના રાજ્યના પિતૃત્વસ્વરૂપને આમ સંમાન
 આપવામાં આવે છે. ફોમન *deus ex machina* નું આ ચીન
 દેશનું રૂપાન્તર છે. આ પરિણામ આવવાથી સ્વાભાવિક રીતે શહાન-
 શાહના કીર્તિગાનમાં સંક્રમણ કરી સમાપન કરવાનો પ્રસંગ મળે-
 છે; *Tartuffin*ના અન્ત ભાગમાં ૧૪મા હુર્ષના કીર્તિગાનને મળતો
 આ પ્રકાર છે; અને ઉદ્દેશસ્વરૂપે હાલું જ કીર્તિગાન ઇલિઝાબેથના
 સમયમાં અનેક નાટકોમાં એ રાજકુમારિકાને સંબંધે ગૂંથાયેલું
 જોવામાં આવે છે.

ચૈક્રસ્પીઅરના સમયમાં નાટકના સમાપન વખતે નટોએ
 ઘંટણિયે પડીને રાજ્ય કરનાર રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થના
 કરવાનો રિવાજ હતો. આ માથે આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાંના
 સમાપનપ્રકાર સરખાવવાનું સદજ ઉપરિચિત થાય છે. સુંબાર્ધ
 ઇલાકાનાં નાટકોમાં પણ નાટકને અન્તે વૃત્તાન્ત જોડે અતિ સિધ્ધિ
 સંબન્ધ રાખીને સર્વપાત્રવર્ગ એકત્ર જિભા રહી પ્રાર્થના અથવા
 હેવું ગીત સાથેલામાં ગાય છે. પરંતુ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી
 ઉપર આશિષની પ્રાર્થના હેમાં નથી આવતી. કેટલીકવાર *Epilogue*
 અર્થાત્ ઉપસંહારક ગીતના રૂપમાં એ સંયુક્ત ગાયન આવે છે.

આ પ્રકારના અંતભાગના દેખાવથી જે દીક્ષિમય ચમત્કૃતિની
 અસર થાય છે તે છતાં પણ નાટકસમાપનની રસદ્રષ્ટિએ છાપ
 ઉત્પત્તિ કયળા જાય છે એમ. મ્હાનું માનવું છે. નાટકના પરા
 સમાપનથી જે પ્રેક્ષકનાં હૃદય ઉપર લાગણીઓની છાપ પડેલી હોય-
 છે, તે અસિક રીતે ધસાઈને નવા જ અને નિરર્થક, ઝળકતા ચમત્કાર-
 નું જ સાંજાજ એ હૃદયે ઉપર થાય છે. ચૈક્રસ્પીઅરના સમયનાં

“ મેં રાગ હું ઇસ કોમકા ઓર ઇન્દર મેરા નામ ”
એમ કહી ઇન્દરાજા પોતાને રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં વાંત જાતે જ
ઓળખાવેછે. હેમાં સજ્જપરી વગેરે પણ એમ કહેછે કે નહિ
તે યાદ નથી. પરંતુ આ પ્રકારમાં નાટ્યરચનાની કલાના કક્ષા
ખખખાતું અગાન અને સાધારણ રસિકતાનો અભાવ સૂચવાયછે.

નાટકવૃત્તાન્ત પ્રેક્ષક વર્ગથી સમજાવાના હેતુથી દાખલ કરેલો
એક ખીજો પ્રકાર આધુનિક ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના આદિકાળમાં
નજરે પડેછે. એ નાટકો રચાયાં તે વખતે રંગભૂમિની સંસ્થા
દાખલ થઈ નહોતી; તેથી પ્રેક્ષકવર્ગને સમજણ પડવાને હેતુ ભાવિ
સ્થિતિના પૂર્વ સાધન રૂપે જ ગણવો પડશે. નાટક વાંચનારને પણ
નાટકના સ્વરૂપને લીધે જ વૃત્તાન્તનું ઉદ્દઘાટન એકદમ ના થઈ સક-
વાને લીધે પણ આ હમણાં ઠડુંકું તે પ્રકાર આસરાતો હશે એમ
લાગેછે. ‘ જયકુમારીવિજય ’* વગેરે એ પ્રકારનાં નાટકોમાં
પ્રથમના ભાગમાં સૂત્રધાર રંગભૂમિ ઉપર આવીને પ્રત્યેક અંકના
વૃત્તાન્તનો વાર્તારૂપે સાર અતિવિસ્તારથી કહી સંભળાવેછે. નાટક-
વૃત્તાન્તનું અર્થોદ્દઘાટન કરવાની આ રીતિથી, વૃત્તાન્ત અગાન હોઈ
ક્રમે ક્રમે યોગ્ય પૂર્વાપરપણામાં તથા પ્રમાણમાં વૃત્તાન્તના અવયવોનું
દર્શન થવાથી જે કુતૂહલનો ચમત્કાર ઉત્પન્ન થાયછે તથા અર્થ
પોતાની મેળે સોધી કાઢવાથી આનન્દ ઉત્પન્ન થાયછે તે સર્વને
વિકાસરથાન જ નથી મળતું અને તેથી રસક્ષતિ થાયછે, એટલું જ
નહિ, પણ પ્રેક્ષક અથવા વાચકની શુદ્ધિચકિતને એક અણધાર્યું અપ-

* આ નાટકનો રચનાસમય ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી જણાયામાં છે.

[“ સાહીના સાહિત્યનું દિવ્યર્ચન ” (ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં) રા.
લાલાભાઈ દેરાસરીનું પ્રસિદ્ધ થયેલું જોતાં ૫૯ ૧૦૨ માં લખેલું જણાય-
છે કે ‘ જયકુમારી વિજય ’ નાટક ઈ. સ. ૧૮૧૧ માં રાષ્ટ્ર કરેલું કહે કહે
‘ હિંદુપ્રકાશ ’ માં છપાયું હતું, તે પછી પુસ્તકના આકારમાં ઈ. સ. ૧૮૧૫ માં
પડ્યું હતું. મૂળ ‘ જયકુમારીના જય ’ એમ નામ હતું; પુસ્તક ૩૫માં
‘ ૧મ બદલો જત ’]

માન હેમાં સમાયલું લાગેછે; ગણે કે નાટકમાંથી જ વૃત્તાન્ત ઉકેલી કાઢવાની શક્તિ હેમનામાંથી કોઈનામાં પણ ના હોય એમ ભાસ થાયછે. અથવા તો નાટકના રચનારની પોતાની શુદ્ધચક્તિની મન્દતાનું પ્રતિબિમ્બ પ્રેક્ષક તથા વાચક ઉપર આ રીતે પડાયછે એમ તો નહિં હોય ? કેમકે માનસચાતુર્ય એક સૂક્ષ્મ તત્ત્વ હેવું છે કે અનેક વાર સમજાવનાર પોતાની શુદ્ધિના માપથી જ સમજાવવાની વસ્તુના તન્તુઓને ચિન્તનદ્વારા ઉકેલેછે. અથવા તો એમ હશે કે નાટકની રચના જ હેવી હશે કે હેમાંનો વૃત્તાન્ત એ સૂત્રધારકૃત ભાષણની મદદ વિના સમજાય નહિં હેવો અસ્પષ્ટ હશે ? પરંતુ એ નાટકોનાં સ્વરૂપ જોતાં આ ઉવટની કલ્પના તો ટકે એમ લાગતું નથી.

પરંતુ એટલું તો વસ્તુસ્થિત છે કે ઉપર કહેલાં નાટકોના જમાનામાં શુજરાતી નાટક માટે રંગભૂમિનું અસ્તિત્વ જ નહોતું. માત્ર નાટક કોક કાળે જળવાય તે વખત માટે આ અગમચેતીની સામગ્રી હતી. આ ઉદાહરણથી જોવાનું છે કે ભવિષ્યના ઇતિહાસ લખનારને માટે આ કેવી વિપથ જતું અનુમાન કરાવનારી સામગ્રી છે. વસ્તુસ્થિતિ ન ગણનાર એમ જ અનુમાન કરે કે એ કાળમાં નાટકો લખાયલા હતાં તો જળવાતાં પણ હશે. સંસ્કૃત નાટકોને વિશે રિથિતિ જુદી છે. હેમાં તો નાટકસાહિત્યના અસ્તિત્વ ઉપરાંત ખીલ્લું અન્તર્ગત તેમ જ બાહ્ય પ્રમાણે રંગભૂમિના અસ્તિત્વનું સમર્થન કરનારાં છે; જે'વાં કે-સૂત્રધાર, પ્રવેશ, નિષ્ક્રમણ, જવનિકા, ઇત્યાદિ નાટકની અંદર જ અલિનયને અનુરૂપ સૂચન વગેરે; તેમ જ, નાટ્યચાતુર્યના ગ્રન્થોનું અસ્તિત્વ, નટના વર્ગને વિશે, મનુ, શાંખ, સંવર્ત, વગેરેના ગ્રન્થોમાં વચનો, ઇત્યાદિ. અર્થાત્ સંસ્કૃત કાળમાં નાટ્યકલા અને નાટકગ્રન્થો બંનેનું અસ્તિત્વ વસ્તુસ્થિત હતું; કાલક્રમે બંનેનો ક્ષય થતાં સ્વાભાવિક શક્યતાને લીધે જ નાટકકલાના અંશે પ્રગટ ના રહ્યા, પરંતુ નાટકગ્રન્થો તો આત્મા આબ્યા. પછી નાટકનું પુનરુજ્જીવન આધુનિક સાહિત્યમાં થવાની વખતે નાટક-

રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થનાવાળાં સમાપનો વિશે પણ તેમ જ સમગ્રવું. હેને બધે નાટકના વૃત્તાન્તની અંદર જ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી સંબન્ધે રસિક સ્તુતિવચન આતુર્થથી ગૂંથી સકાય એમ છે; હેનું અતિ અતુષ્ઠ ઉદાહરણ શેક્સ્પીઅરના *Midsummer Night's Dream* નામના નાટકમાં એમ્બેરોને પકને સંબોધીને કરેલા અલૌકિક ભાષણમાં અદ્ભુત દૈશલ્યથી ગૂંથેલા, વિલસણ પ્રતિભાથી ધરેલા, ધ્વનિથી સૂચવાયલા ઈલાઝાબેય રાણી વિશેના રસિક સૂક્ષ્મતા તથા ચારુતાવાળા સ્તુતિવચનમાં મળે છે.*

હેવી રચનાઓ વિરલ જ સંભવે, પરંતુ નાટકસમાપનમાં વસ્તુ સાથેની ગૂંથણીમાં સિદ્ધિલતા ના આવે એ યોજના સંસ્કૃત નાટકોમાં જોવામાં આવે છે. હેમાં બધા નટોને એકઠા કરીને ગવડાવવાની ધામધૂમનો ખોટો લોભ નથી જણાવો. હેમાં તો સ્વાભાવિક રીતે સધાયલા સમાપનમાં માત્ર આશીર્વચનની પ્રાર્થના પોતાના દિત-સાધક મુનિજન વગેરે કોઈ પૂજ્ય પાત્ર કને નાયક માગે છે; પોતાના અથવા બહુધા જનસમાજ અને દેશના હિતાર્થની આશિષ માગે છે.

નાટકવૃત્તાન્તનો અભિનય કરવો એ જ મુખ્ય ઉદ્દેશ રંગભૂમિ ઉપર સર્વત્ર સર્વથા સચવાતો જણાતો નથી. રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું જાપાનમાં રંગભૂમિ ઉપર અમ્મરાઓ, રાક્ષસો, સ્વરૂપ. સંગીતનાટક, યુદ્ધ, પ્રદર્શન, અને હેવા અન્ત-રક્ત દ્વંદ્વો ખેલો, એ સર્વમાથી અમકસરતના ખેલોમાં અને ગુલાટો ખાનાર અને જાફુરના ખેલમાં રસાધાત વિના મંકમણ ચાય છે. મુંબાઈમાં આજથી આશરે ત્રીસ વર્ષ ઉપર નર્મદ કવિયે ઊભી કરેલી નાટકમંડળીનું એ કવિદૃત 'દ્રોપદી-દર્શન' ભજવાતી વખતે અંકિની વચ્ચે અમકસરતના ખેલ કરવામાં આવતા હતા.

* આ ખુદિ જર્મીનસે કુશળતાથી બતાવેલ છે. જર્મીનસના *Shakespeare Commentaries* પુસ્તકનું પૃ. ૧૯૧ જુવો.

શેફ્ટપીઅરના સમયમાં પણ અંકિની વચમાં હલકા પ્રકારના મસ્કરા-ભાંડના તમાચા અને ગાયન ચાલુ રાખવામાં આવતાં, અને નાટકના ખેલની પછી તૂરીવાદ અને વાંસળીઓની સાથે એક હાસ્ય-રસનો ન્હાનો ખેલ કરવામાં આવતો.

આપણા મુંબઈ ઇલાકામાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર નાટકને અંતે કાર્ત્ત જોડવાનો ચાલ હતો; અને હાલ એક રાત્રમાં જે ત્રણ નાટકો અથવા નાટકોના અંશ ભજવાય છે, એ ક્રમમાં પણ ઉપરના પ્રકારની રસક્ષતિ આવે છે.

નાટક ભજવાય તે પ્રેક્ષક વર્ગથી પુરેપૂરું સમગ્રી સકવામાં અનેક પ્રકારની અડચણો નડે છે. પછતો અથવા નાટક વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ સંગીતનો ભાગ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાદિકને અભાવે સ્પષ્ટ નથી. પૂરે અહીં સકાતો નથી; મલવચનો પણ અનેક વાર સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાતાં નથી; તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ બધા રંગભૂમિથી સરખે અંતરે હોતો નથી. વળી નાટકનું પુસ્તક પ્રથમ વાચેલું ના હોય ત્ત્કારે ખાસ કરીને નાટકના વૃત્તાન્તનું ક્રમશઃ ઉદ્ઘાટન થતાં વૃત્તાન્ત પૂર્ણરૂપે સર્વથી સમજવો કંઠથી પડે છે. કોણ કિયું પાત્ર છે તે પણ ગ્રહણ કરતે વિવશ થાય છે. આ અને હાવાં અનેક કારણોથી નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસ્પષ્ટ કરવાની જુદી જુદી કુક્ષિતિઓ નાટકના ઇતિહાસમાં નજરે પડે છે. ચીનના નાટકમાં હાલમાં અંગ્રેજ રંગભૂમિ ઉપર Bill of the play દ્વારા જે માહિતી મળે છે તેનું કાર્ય બીજી જ રીતે સધાય છે. પાત્રવર્ગ વારંવાર આમ્રદ્યથી પોતાનાં નામ અને વંશાવળી પ્રેક્ષકવર્ગ આગળ પ્રસિદ્ધ કર્યો કરે છે; અને નાટકના પુસ્તકનું કામ સારવા માટે વૃત્તાન્તમાં પાછળ શું શું બની ગયું છે તેનું પુનઃ પુનઃ વર્ણન કરી આવે છે. હામાંના પ્રથમ પ્રકાર જેવું એક લક્ષણ મુંબઈમાં આજથી ૩૦ વર્ષના શુભાર ઉપર શરૂ થયેલા 'મન્દસભા' ના નાટકમાં જણાય છે.

અન્યોમાં પ્રવેશ નિષ્ક્રમણાદિ સૂચનવચનો તો પૂર્વકાળના નાટક-
અન્યોમાંથી, નાટ્યકલાનો 'પુનરુદય થવા પ્હેલાં જ, મળી આવ્યાં,
અને એ નમૂના ઉપર નાટકઅન્યો ગુજરાતીમાં પ્રથમ રચાયા. રંગ-
ભૂમિના પુનરુજ્જવનની પૂર્વાપેક્ષાએ જ. પ્રથમ નાટકસાહિત્યનું
પુનરુજ્જવન થયું. આ ક્રમ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને વિશે થયો
નજરે પડે છે.

આ ધોરણથી જોતાં પ્રિમાનન્દનાં મનાવાયલાં નાટકો વિશે
જારી અન્ય પ્રસંગે સૂચવાયેલી ચંકાને એક પુષ્ટિ મળે છે. નાટ્ય
વિના નાટકો બહુધા સંભવતાં નથી. અને પ્રિમાનન્દના સમયમાં
નાટ્યના અસ્તિત્વની તરફ અનુમાન માટે કાંઈ પ્રમાણ નથી. તેથી
પ્રિમાનન્દના સમયમાં નાટકઅન્ય હોવાનો સંભવ નથી. અર્વાચીન
ગુર્જર સાહિત્યમાં અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી; અર્થાત્ રંગભૂમિ વિના જ
નાટકઅન્યો રચાયા હતા. પરંતુ હેમાં બહુધા સંસ્કૃત નાટકોનાં
ભાષાન્તર જ હતાં, એટલે તેથી કશું બાધક બળ મળતું નથી. 'જય-
કુમારીવિજય' નાટક વગેરે થોડાક અપૂર્વ નાટકો રચાયા હતાં તે
જોડે આરંભમાં અભિનયવિષય બન્યાં નહોતાં, તથાપિ કાલક્રમે તે
અભિનય પામ્યાં હતાં (કાન્તા નાટક વખતે અપવાદરૂપ હશે તથા
બીજાં કાષ્ઠક મળશે), તેમ જ એ અભિનય પામ્યા ના હતાં
હેમના સમયમાં ગુર્જર નહિં પણ ધ્રુવર રંગભૂમિ (અંગ્રેજી રંગભૂમિ)
નમૂના માટે હતી અને હેના અનુકરણરૂપ થનારી ગુર્જર રંગભૂમિની
કાષ્ઠક અપેક્ષાએ જ એ નાટકો રચાયલાં. આ મુદ્દો સ્વતંત્ર રીતે
પૂર્ણ મળતો નથી, કેમકે સંસ્કૃત નાટકોનો નમૂનો નજર આગળ
રાખીને રંગભૂમિને અભાવે પણ પ્રિમાનન્દને નાટક લખવાને વૃત્તિ
ચર્ચ સડી હોય. પરંતુ સંભવસંભવનું તોલ કરવાનું છે. તેમ જ આ
મુદ્દો સંશય માટેનાં બીજાં કારણોને માત્ર મદદ કરવાને માટે જ છે,
પોતાની ચકિતની મર્યાદામાં. બીજું એક ધોરણ વાંધરીને આ પ્રશ્ન-
તપાસિયે: એ તો સંશયમસ્ત વાત નથી કે પ્રિમાનન્દના કાળમાં

નાટકસાહિત્યનું વિશાળ પુનરુજ્જીવન તો નહોતું જ થયું. પ્રેમાનન્દની પૂર્વે કે પછી વિસ્તીર્ણ નાટકસાહિત્ય જોવામાં આવતું નથી. તો માત્ર પ્રેમાનન્દ થોડાંક નાટકો લખીને પછી અન્ધકારમાં ઝળુકેલી વીગળી હુમ થઈ ગય એ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તરવોને અનુરૂપ જણાતું નથી; જનસમાજના વિચારાદિકના ઇતિહાસનો સાહિત્ય જોડે જે સંબંધ ગૂઢરૂપનો છે તે વિચારતાં સંભવતું નથી. સાહિત્યનાં પુનરુજ્જીવન પ્રજાજીવન જોડે અતિ અદ્ભુત સૂક્ષ્મતાનો સંબંધ રાખે છે; પ્રજાજીવનનું પ્રતિબિંબ હેવાં પુનરુજ્જીવનમાં જણાય છે. આ તરવ જોતાં માત્ર એકાદ નાટકકાર ઉદ્ભવીને અટકી પડે, ખીમ એ માર્ગસ્વી-કારનારા ન ઉદ્ભવે, એ સંભવિત નથી. સાહિત્યનો કેાઇ પણ પ્રદેશ-કવિતા, ઇતિહાસ, તરવટાન સર્વ કેાઇ પ્રદેશ-એ જીવનનિયમને વશ છે; જેથી એક અન્યકાર-યુગ આકિનારો અન્યકાર-ઉત્પન્ન થવાની સાથે સાથે અનેક હેના અનુકારક, હેની ભાવનાથી પ્રેરિત ભાવનાવાળા, વગેરે લેખકોની રચનાઓ પ્રગટ થાય છે, અને એથી કરીને હેવા સર્વ લેખ અને મુખ્ય લેખ પણ તે તે કાળની ભાવનાનું પ્રતિબિંબ બને છે. પ્રેમાનન્દનાં નાટક જો વાસ્તવિક હેના હોય તો હેના સમયમાં આ પ્રકારના કાલભાવનાના પ્રતિબિંબની, અર્થાત્, વિસ્તીર્ણ નાટકપુનરુજ્જીવનની, અપેક્ષા રખાય. પરંતુ તેમ તો જણાતું નથી. આ કારણ પણ એ નાટકો તરફ સંશયનો કટાક્ષ નાખવાની પ્રેરણા કરે એમ છે. આધુનિક ગુજરાતી નાટકોનો આરમ્ભ થતાં સાહિત્યમાં એ યુગનિર્માણ થયું જણાય છે; સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તરો, પછી સ્વકૃત નાટકો, વગેરે પરંપરા ઉદ્ભવ પામી. એ ખરું કે હાલ નાટકોના શિષ્ટ અન્ય ગણતર જ છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર અને સારાં ખોટાં નાટકો ભજવાય છે તે વસ્તુસ્થિત છે, તેથી નાટક-સાહિત્યનો-એ નાટકો અસાર ગમે તો હોઈને પણ—પુનરુદય આ પાછલાં ચાળીસ વર્ષથી થયો ગણવાને બાધ આવે એમ નથી. પ્રેમાનન્દના કાળ વિશે એ રીતે કહી સકાય એમ નથી.

પરંતુ જરાક વિષયાન્તરતા ચર્ધ. સૂત્રધાર આરંભમાં નાટક-
વૃત્તાન્તનું પાર્તીરૂપે વર્ણન કરી જાય એ નાટકવૃત્તાન્તના સ્વરૂપ-
સૂચનનો પ્રકાર આપણે જોયો. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં *choros*
કેટલેક ભાગે નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ સૂચવતું હતું તે પણ પાન
અર્ધ નોંધવા જેવી છે. તેમ જ, જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળાઓમાં
સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગીતો ગાતું તે પણ નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ-
નિદર્શન કરતાં; પરંતુ હેમાં ફેર એટલો છે કે એ ગીતોથી પ્રેક્ષકવર્ગને
અર્થબોધ માટે મદદ ના મળતી; પણ હોવાને લીધે તે સમજાતે વાર
લાગે; અને ઉલટો ક્રમ એ યવો કે એ ગીતનું અર્થનિરૂપણ પાત્રવર્ગ
હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરીને કરતો.

સંસ્કૃત નાટકોમાં વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપકથન કરવા માટે કદી
યોજના જણાતી નથી. હેમાં તો ઉલટું હેની રચનામાં સંસ્કૃત તથા
પ્રાકૃત બે ભાષાઓનું મિશ્રણ હોવાને લીધે પ્રેક્ષકમંડળમાંથી સામાન્ય
વર્ગને, પાર્તીઓ તથા પુરાણકથાઓનું સામાન્ય યાન પૂર્વથી જ હોવાને
લીધે વૃત્તાન્તનો ક્રમ ઘોડો ધણે જે સમજાય તે બાદ કરતાં, બાકીનો
સંસ્કૃત ભાગ તો સમજાવો કંઠણ જ હોવો જોઈયે. આ સ્વરૂપની
વ્યંગનાની પૂર્તિ કરવા માટે સંસ્કૃત નાટકમાં કરો પ્રયત્ન જણાતો
નથી. હાનું પરિણામ સારું એ નીવડ્યું કે સંસ્કૃત નાટકે-ખીછ ભાષા-
ઓનાં નાટકોની પેઠે-સામાન્ય વર્ગને પ્રસન્ન કરવાનાં ખોટા લોભને
વશ ના , ચર્ધને હેમની ઉતરતી રચિયોની હલકી સેવા
કરનારા પ્રકાર ખોતાનામાં હાખસ કર્યા નહિ. તેમ જ, એ
નાટકોના આખા પ્રેક્ષકમંડળમાં, એક ન્હાતું આન્તર પ્રેક્ષક
મંડળ-અર્થાત્, સંસ્કૃત ભાગ પણ સમજનારું વિદ્વાન મંડળ-હોવાને
લીધે, એ નાટકને માટે જિંચી કસાયલી અને સુરચિયુક્ત શુદ્ધિયો જ
રહેમાં પ્રવેશ કરી સકે હેવાં રસતત્ત્વનાં જિંચાં ધોરણોનો જ આદર
આ નાટકની કલામાં ચયો, અને ભારતખંડના રસપરીક્ષકોએ હેવાં
જ જિંચાં ધોરણોની અપેક્ષા રાખી. આમ સંસ્કૃત નાટકનું જિંચું

રસસ્વરૂપ સચવાઈ રહ્યું *

આધુનિક ગુર્જર રગભૂમિમા “ નાટકના ગાયનોની ચોપડી-ઓ ” ની અદ્ભુત મંસ્થા આ અર્થનિર્દર્શનની સેવા બજાવે છે. પ્રેક્ષક મહાગાથાથી અર્ધશિક્ષિત વર્ગને માટે આ ચોપડિયોની ઉત્પત્તિ યદ્ય જણાય છે તો ફક્ત સાબળીને ગીતોનો અર્થ સમજાય નહિ માટે આ યોજના યદ્ય હશે પરંતુ આ યોજનાથી કેવા અનર્થ થયા છે તે સર્વ ખરા રસિક જનથી અભવ્યુ નથી રસિક કલાના તત્ત્વોનો સર્વથા અનાદર હેમા સમાયસે છે, જે વખત રગભૂમિ ઉપર ગીત ગવાય છે અને અભિનય થાય છે તે વખત એ અભિનયના કના-મય અંશો નયનનો અને અવલુનો ઉપયોગ કરીને સમજવા અને આસ્વાદવાને બદલે પ્રેક્ષકમહાનુ ધ્યાન, નજર, સર્વ એ ગાયનોની ચોપડીમા જ પડેવાય છે, અથવા તો એ ચોપડી અને રગભૂમિ વચ્ચે બે ચાઈ જઈને પણ રસાસ્વાદનમા ભગ પડે છે, તેમ જ માત્ર ગીતોને જ મહત્ત્વ અપાઈ ગયેલા ગાયનો અનાદર થાય છે અને હેમાના દુષ્તાન્ત તથા અભિનયમા કલાની અપેક્ષા ગ્રાહી નથી પરંતુ એટલું કહેવું પડે છે કે રગભૂમિ ઉપર ખરી અભિનય કલા જોવામાં આવતી નથી એટલે ઉપરની ખામી પૂર્ણ બળમા જણાઈ આવતી નથી પરંતુ સામાન્ય ધોરણે જોતા એ દોષ ગણ્ય તરીકે ગણવાનો તો જ પરંતુ આટલી ખામીથી જ વાત અપકટી નથી આ ‘ ગાયનોની ચોપડી ’ તે સ્પષ્ટ રીતે મોટું નકાર અને પીકારૂં યદ્ય પડે છે, સુસ્વર્ગની સુરચિને પીકારૂં યદ્ય પડે છે કેમકે પ્રેક્ષક મહાગાથાથી ધણા અર્ધશિક્ષિત જનો-સરમા રહીને કે

* આ રીત જે વખત સંસ્કૃત ભાષા તે લોકભાષા મળી ગઈ હતી તે કાળને લાગુ પડે છે અને આપણી જાણમા આવેલા સંસ્કૃત નાટકો હેવા કાળના જ છે જ્ઞાનામા જ્ઞાનુ જાણીયું નાટ—મુચ્છકટિક ઈસ ના ૧ લા અથવા ૨ ના સૈકાનું છે અને સંસ્કૃત ભાષા ઈસ પૂર્વે ૩૦૦ વર્ષના શુમાર-મા લોકભાષા મળી ગયેલી હતી ઈસ પૂર્વે ૩ ના સૈકામા સંસ્કૃત નાટકો બજવાતા એ વાત જુદી છે એ સમયના નાટકો આપણને મળી આવ્યા નથી

બેસુરા યર્ષને અને બહુધા બેસુરા યર્ષને જ--નટવર્ગની સાથે (બહુ મોટા અવાજે નહિ, પણ નડતર થાય એટલા સંભળાય હેવા અવાજે) એ ગીતો 'ઝાવા' અથવા ખરું કહિયે તો આરડવા મંડી ભયછે, અને સ્મિયુક્ત અવસ્થાને કર્કશ હોજ પમાડેછે. આ અર્ધશિક્ષિત વર્ગને, અભિનયકલાનાં તત્ત્વો તો કેરાણે રહ્યાં, પણ નાટકના સારસ્થની પણ હેવી અજ્ઞાનતા છે કે હેમાંના કેટલાકને મહેં એમ ફરિયાદ કરતા સાંભળ્યાછે કે--"અરે! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે."--જાણે કે જે નાટક એક વાર બજવાયું તે ફરી બજવાતાં હેમાં બીજાં ગીતો આવવાં જોઈયે. આથી વધારે શોચનીય દશા શી ?

મકરણ ૯ મું.

(નાટકના ઉદ્દેશ.)

નાટકો નીતિમય અને લોકપ્રિય હતાં અને છે કે કેમ તે પ્રાચીન-થી અર્વાચીન કાળ સુધીના ઇતિહાસદર્શનમાં

નાટકની સરથાનો તપાસિયે.
નીતિ જોડે સંબંધ.

ચીનમાં કદમ્બનારૂપમાં તો નાટક નીતિમય જ હોવાં જોઈયે; ઉદ્દેશ અને સ્વરૂપમાં ચીનનાં નાટક જેવા ઊંચા પ્રકારનાં કોષ્ટ પણ નાટક ના હોવાં જોઈયે; હેવા નિયમ છે કે ફરેક નાટકની અંદર નીતિમય સાર અને સારો અર્થ હોવો જોઈયે. રાજ્યના પીનલ કોડ (અપરાધશાસનચાત્ર) ની એક કલમ પ્રમાણે ચીનના પ્રત્યેક નાટકકાર ઉપર સદાચારપર ઉદ્દેશ રાખવાની ફરજ રખાયછે; અને જે લોકો અનાચારપરાયણ નાટકો લખે તેઓના મરણ પછી જન્હો સુધી હેમનાં નાટકો બજવાય ત્યાં સુધી હેમને મરકથંત્રણા ભોગવી પાપમોચન મેળવવું પડવાનું એમ કરાવે છે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિમાં

વ્યવહાર જોતાં ચીનનાં નાટક આ જાગી આવનાને પ્લોયતાં નથી. દસહજાર નાટકકારો છે તેમાંથી એક પણ હેવો નથી કે જેની પ્રવૃત્તિ સદ્બોધ અને નીતિતત્ત્વને અનુસરણ વડે મનુષ્યની કેળવણી પૂર્ણ કરવા તરફ હોય.*

જાપાનમાં નાટકો કેટલાંક ધરમંસારના અતિ વાસ્તવિક વૃત્તાન્તો ચર્ચનારાં હોયછે; અને બહુવાર એ અસભ્ય હોયછે. પરંતુ વિવાદિત અને સંબન્ધે દુરાચારનો વિષય હેમાં આવતો નથી.

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં દુરાચારને ઉત્તેજન આપનારા વૃત્તાન્ત નથી જણાતા. પરંતુ શૃંગાર રસની કેટલીક વખત સભ્યતાની હદ ઓળંગનારી ભરતી જેવામાં આવેછે. તે કાળની જન-સમાજની સ્થિતિ અને વિચારાદિકના દૃષ્ટિબિન્દુથી હેમાં અપોગ્યતા નહિં મનાતી હોય. પરંતુ ઇતર કાવ્યો જેવી અમર્યાદા નાટકોમાં જણાતી નથી. તેમ જ નાટકના વૃત્તાન્તોમાં પણ તે કાળના રિવાજ પ્રમાણે અનીતિના પ્રકાર નહોતા દાખલ થતા. રામચો અનેક રાણીઓ કરતા તેથી નાટકના નાયકબૂત રામચોના પ્રથમની રાણીને મૂકી ખીજ નાટકની નાયિકા જોડેના પ્રેમમાં લોકમતને કાંઈ હોબક લાગતું નહિં. તેમ જ ગણિકાવર્ગની પદ્ધતિ તે સમયમાં હલકી નહોતી તેથી ‘મૃચ્છકટિક’ની નાયિકા એ વર્ગમાંથી લીધીછે તે પણ નીતિશુદ્ધિને બાધક લોકમતે નહોતું.

અંગ્રેજી નાટકોમાં ચૈકરપીઅરના કાળમાં કેટલીક અસભ્ય અમર્યાદા જેવામાં આવેછે. હેનું એક કારણ એ કાળની સામાજિક શિથિલ-

* ઈ.સ. ના ૧૪ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં એક P-Pa-Ki નામનું નાટક રચાયું હતું તે સમયમાં નાટકની અંદર અનીતિમય પ્રકારો પ્રચલિત હતા તે તરફ તિરસ્કાર ઉત્પન્ન કરી સુમાર્ગ તરફ જનમંડળને દોરવાના હેતુથી એ નાટક રચાયું હતું. એ નાટક છક ૧૮ સૈકા સુધી ભજવાયે ગયું-છ. એ સૈકામાં એ નીતિનું સ્મરણસ્તંભરૂપ અને નાટકકલાના ઉત્તમ નમૂના-રૂપ એ નાટક ગણાતું. પરંતુ રંગશૃંગિની વસ્તુસ્થિતિ તેા ચીનમાં ઉપર કલા પ્રમાણે જ રહી.

તામાં મળેછે, તેમ ખીલ્ડું કારણ એ કે સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ નહોતી તેથી પુરુષ પુરુષ વચ્ચે (આવેશધારી પુરુષ જોડે) અમર્યાદિત બાંધણાદિકમાં સંકાયે જાય રહેતો. કાલક્રમે અંગ્રેજી નાટકોમાં સભ્યતાનો પ્રવેશ થવા માંડ્યો જણાયછે. આધુનિક નાટકની સ્થિતિ તે સુવિદિત છે.

હાલમાં ગુજરાતી નાટકોમાં અસભ્યતાને સ્થાન ધણે ભાગે મળ્યું નથી. છતાં કેટલાંએક નાટકોમાં નીતિનો ખોલ સ્પષ્ટ રૂપે ઉદ્દિષ્ટ છતાં નાટકની સંસ્થાનું નીતિ અને સભ્યતાપરત્વ ધારણ હજી જાણ્યું જોઈએ એમ લાગેછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો-કરુણરસ નાટકો-જેવાને સ્ત્રીઓને મનાઈ નહોતી, એ જોવાને સ્ત્રીઓ ખેડકોની જાંચી પંક્તિમાં સ્વતન્ત્ર જગા રાખેલી ત્યાં બેસતી. પાછળના સમયમાં એથેન્સની મુખ્ય ધર્માધિ-કારિણીઓ નાટકગૃહમાં અગ્રભાગની પંક્તિમાં આરસના સિંહાસન ઉપર બેસતી. આ સર્વ ઉપરથી-તેમ જ ગ્રીક નાટકની ઉત્પત્તિ ધાર્મિક વિધિમાંથી થઈ હોવાથી-પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની પદ્ધતિ-નીતિ તથા સભ્યતાને સંબંધે-જાંચી હોવાનું અનુમાન થઈ સકશે.

પરંતુ નાટકના નીતિમમખણનો ઉત્તર પૂર્ણ રૂપે આપતાં એ જૂલવાંતું નથી કે પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં-અનેક કારણોને લીધે-નાટકગૃહનો આશ્રય કરવાની વિરુદ્ધ અનેક નિષેધવચનો જોવામાં આવેછે. યૂરોપમાં એ નિષેધ નીતિના ધારણને લીધે તેમ જ કેટલીક વાર રાજકીય કારણોને લીધે પણ હતા. હાલ પણ પાદરી લોકો નાટકની વિરુદ્ધ જ જણાયછે; અને તે માટે કેટલાંક વજનદાર કારણો બતાવેછે.

આપણા દેશમાં ઐત્હકાળમાં નાટકને વિશે પ્રતિબંધ હતો તે સુવિદિત છે. અને સ્મૃતિકારોનાં વચનો નટના ધંધાને હલકો પાડનારાં જોવામાં આવેછે. એ આ સમયની સાર્વદૈનિક સ્વતન્ત્રતાનું એક લક્ષણ છે.

પરંતુ રંગભૂમિની અસર જનમંડળ ઉપર સર્વથા ઉત્તમ પ્રકારની સદાચારપરાયણ, અને ભાવનાને ઉત્તમ કરનારી, યથા માટે ફેટલાક ઉપાયોની યોજના છટ છે હેમાં થક નહિ. એ યોજનાનાં મુખ્ય અંગ-(૧) રાજ્ય તરફથી મર્યાદિત નિયમન; (૨) સામાજિક નૈતિક ધોરણની ઉન્નતિ, અને (૩) ધાર્મિક ઉન્નતિ, એટલાં છે એમ હું માનું છું.

પ્રાચીન કાળથી આજસુધી નટવર્ગની સમાજમાં પદવી, સાકાર તથા સન્માન કે'વાં હતાં તે જોઇએ. પ્રાચીન નટવર્ગની જનસમાજ-શ્રીષ્ઠમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ધર્મકાષેમાં હોવાથી, માં પડવી. તથા હેને સામાજિક મહત્ત્વ આપતા હતા તેથી, નટનો ધંધો ધણે સન્માનપાત્ર ગણાતો. શ્રીક નટો એથેન્સના સ્વતન્ત્ર નગરવાસીના હક ભોગવતા હતા અને ફેટલીક વાર રાજ્યની નોકરીમાં (નટભિન્ન અધિકારમાં) નિયુક્ત થતા હતા. આગળ જતાં કરુણરસ નાટકે એથેન્સમાં ફિયા તરફ સંક્રમણ કર્યું અને બીજા સુધરેલા પ્રદેશોમાં હેનો ફેલાવ થયો. તે વખતમાં નટની મંડળી-એને જુઠા જુઠા ખાસ હક પ્રાપ્ત થયા હતા, અને એક મંડળીને તો કીમતી વસ્તિયો નીમાઈ હતી. શ્રીક નટો આગળ જતાં સાહિત્યની સુરચિયુક્ત કેળવણીના પ્રવર્તીવનારા થયા હતા.

રોમન સમયમાં નટવર્ગની બરતી ફક્ત છટલી અથવા શ્રીસન્માના ગુલામોમાંથી કરવામાં આવતી. હેમાંના ધણા પૈસા આપીને પોતાની સ્વતન્ત્રતા ખરીદ કરતા અને માન તથા ધન સંપાદન કરતા. પરંતુ સલા અને સીઝર જેવા મહોટા પુરુષો તરફથી આશ્રય મળવા છતાં, નટનો ધંધો નગરવાસીના હકને અયોગ્યતા આપનારો ગણાતો હતો.

ઇંગ્લાંડમાં ઇલિઝાબેથ તથા જેમ્સના સમયમાં આરમ્ભકાળમાં

* સલાએ Roscius ને Knight બનાવ્યો હતો.

નટનો, ધંધો બહુ સામાજિક સંમાનપાત્ર ગણાતો નહોતો. પ્રથમ નાટ્યનો વિનોદ નિર્દોષ અને અસંસ્કારી આકારમાં કારીગર લોકોમાં પોતાના જ આનન્દ માટે નિયંત્રિત હતો; ઉમરાવોના વિનોદ માટે હેમની આગળ હેમના નોકરો નાટક બજવતા; રાજદ્વારના અધિકારીઓ રાણીની સંમુખ અથવા પોતાના બરોબરિયાના ખાસ મંડળમાં નાટકના ખેલ કરતા; સેન્ટ પૉલના દેવળમાંના ગાયકગણ અથવા રાજદરબારી દેવળનાં છોકરાં રાજમંડળ આગળ અભિનય કરતાં;—આ સર્વનું રૂપાન્તર થઈ જનસમાજમાં અને આખા દેશમાં નાટકની સંસ્થા સ્થપાઈ; અને નટનો સ્વતંત્ર ધંધો શરૂ થયો. પ્રથમ પ્રથમ નટની મંડળીઓ રાજ અથવા રાણીના કે ઉમરાવોના આશ્રય તળે જ બજવતી; અને રાણીની સંમુખ બજવવાને માટે તૈયારી કરવાને બદલે—નાટકગૃહો નહોતાં તે કાળમાં—દારની દુકાનોમાં રંગભૂમિ ઊભી કરતાં, ત્યાં જનસમાજનો હલકામાં હલકો કચરો એકઠો થતો તેમ જ કેટલાક લકડગાઓ અને ધૂતારાઓ સરકારી પરવાના શિવાય ખેલ કરતા, અને તેથી વારંવાર સરકાર તરફથી પ્રતિબંધ હેમને થતો. હાતાં હાવાં કારણથી નટનો ધંધો બહુધા આખરનો નહોતો જ. કાલક્રમે નાટકગૃહોની સ્થાપના, શેક્સ્પીઅરના વખતની બર્બેજ વગેરે સમર્થ અભિનયકલાકારોની મંડળીઓનો ઉદ્ભવ,—વગેરેને લીધે નટનો ધંધો કાંઈક સારી પદવીએ ચડ્યો, બટકતી મંડળીઓને બદલે સુસ્થાપિત આખરદાર અને ધનવાન વર્ગની નાટકમંડળીઓ ઉત્પન્ન થઈ, અને નાટકનો ધંધો તથા નટવર્ગનું સંમાન તથા પ્રતિષ્ઠા અને પ્રભાવ વગર વિશેષે વધવા લાગ્યાં. આ સ્થિતિનું કાંઈક આડકતરું સૂચન શેક્સપીઅરે પોતે પણ પોતાના ‘હૅમલેટ’ નાટકમાં, હૅમલેટ કને ગભીરૂકનો ખેલ બજવવા બોલાવેલા નટોને સંમાન અપાવીને કર્યું છે. Mysteries અને Miracle Plays માં ધર્મચરિત્રો એ ખેલમાં નટ તરીકે વેશ લેતા હતા, તે જ્યોત્સં એ સમયમાં નાટ્યની સંમાનનીય પદવી જણામણે. કાલના સમયમાં તો હેનરી અર્થિંગ જેવા

ઉત્તમ કલાવિધાયક નટને " નાટક " ની પદ્ધતિ અપાઈ તે જ નટ-વર્ગના ધંધાના માન તથા પ્રતિષ્ઠાનું સખળ પ્રમાણ છે. હાલો દાખલો માત્ર પ્રાચીન રોમમાં જડે છે, સદાએ Rosains, ને ' નાટક ' બનાવ્યો હતો.

પ્રાચીન ભારતખંડમાં નાટ્યકલાની સંસ્થિતિને લીધે એ ધંધાને માનની પદ્ધતિ મળતી હતી એમ કેટલાકનો મન છે. પ્રાચીન ગ્રીસ શિવાય ઇતર સર્વ દેશોમાં કોઇને કોઇ સમયે નટનો ધંધો તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયેલો છે. ભારતખંડમાં કંઈક અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી, જૂના કાળમાં નાટકમંડળીઓ ભારતખંડમાં જહુ સાધારણ હતી અને " પ્રસ્તાવના " એ ઉપરથી જણાય છે કે નટવર્ગની પદ્ધતિ જનસમાજમાં આખરની હતી. કંઈક કંઈક નામના પ્રખ્યાતિ પામેલા નટ વિસ્તીર્ણ કાર્તિ મેળવી હતી. (પરંતુ ' અનર્ધરાધવ ' નાટકમાં હેને વિશેના ઉદ્દેશથી તથા હેના નામની વ્યુત્પત્તિથી હેને તિરસ્કારપાત્ર ગણેલો પણ જણાય છે.)

આમ એક પક્ષે નટવર્ગની માનપાત્ર સ્થિતિ જોવામાં આવે છે, તો વળી બીજે પક્ષે એ જ પ્રાચીન ભારતખંડમાં નટના ધંધાની અધમના મનાવાનાં પ્રમાણો પણ નજરે પડે છે :

न नटा न विटा न गायका

न परप्रोहनियद्धुदयः ।

नृपसद्मनि नाम के वयम्

એ ભર્તૃહરિના એક શતકના વચનમાં નટવર્ગને રાજદ્વારમાં ફરવાની પદ્ધતિથી માનપાત્ર ગણવાનો ભાસ થાય છે ખરો, પરંતુ વિટ વગેરેની પંક્તિમાં મૂકીને એ વર્ગના નીતિયુક્ત વગેરેનો તિરસ્કાર તથા અધમના સૂચવવા તરફ જ એ વચનનો ઝોક છે. * ભર્તૃહરિનો સમય ઈ. સ. ના સાતમા સૈકામાં મનાય છે, તો તે વખતની આ

* ભર્તૃહરિના—કદમ્બવતિ કુલપુરુષઃ ઇત્યાદિથી સર થતા શ્લોકમાં પણ નટ, વિટ, વગેરેને અધમ સ્ત્રીઓના સંસર્ગી કહી નિન્દેલા છે.

સ્થિતિ દરે એટલું તો ખરું જ. પરંતુ સર્વદરિનાં ચતકોમાંના અનેક શ્લોક લોકરૂઢ હોઈ પૂર્વકાળના હતા તે હેમાં સંમદાયલા છે એ સાધાર કલ્પના છે તે તરફ લક્ષ રાખતાં એમ પણ માની સકાય કે નટ-વર્ગની અધમતા એ સમય પૂર્વે પણ મનાઈ હશે.

અને આ કલ્પના માટે પ્રમાણ છે. મનુ વગેરે સ્મૃતિકારોએ પણ નટના ધંધાને અધમ ગણ્યાનાં વચનો મળે છે. મનુ બ્રાહ્મણોને ચોર, ગાયક, સુતાર, વૈદ્ય, શિકારી, લુહાર, રંગભૂમિ ઉપર ખેલ કરનાર, સૂતી, ટોપલીઓ બનાવનાર, ધોળી, કારીગર, વગેરેને હાથે રાધેલું અન્ન લેવાનો નિષેધ કરે છે. રાંધ પણ હેવા પ્રકારનો નિષેધ નટવર્ગને સંબંધે કરે છે. સંવર્ત નટી જોડે, શૈલૂષી જોડે (અર્થાત્ નર્તકી અથવા નટી જોડે), ચમારણ, રંગરેજણ, વગેરે સ્ત્રીઓ જોડે સંસર્ગ કરનાર બ્રાહ્મણને આંદ્રાપણનું પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવે છે. આ વિપર-યી નટનો ધંધો આ સ્મૃતિકારોના સમયમાં અધમ ગણાતો હશે એમ અનુમાન થઈ સકે. છુદ્દની આઘાઓમાં પણ વૃત્ત, સંગીત, અને નાટકનો પરિચય કરવાની લક્ષામણ ગૃહસ્થને કરી છે, અને બિશુને માટે તો એ ફરજ જ છે. આમ છુદ્ધના સમયમાં પણ નટનો ધંધો અનિષ્ટ અને સદાચારને કલુષિત કરનારો મનાતો હતો.

મીનમાં નટનો ધંધો આખરૂદાર નથી ગણાતો. નટમંડળીના નાયકો ગુલામનાં છોકરાં ખરીદીને ખેતાના ગુલામ તરીકે રાખી નટવર્ગમાં દાખલ કરે છે.

જાપાનમાં નટો લોકપ્રિય હોય છે તથા સારા પમાર પેદા કરે છે, તથાપિ એઓ તિરસ્કારને પાત્ર ગણાય છે. અને પૂર્વકાળમાં એ મંડળીઓની ભરતી હલકામાં હલકા વર્ગમાંથી કરાતી. પરંતુ હવે હવે હેમની અયોગ્યતા ઘટતી જાય છે.

હાલના સમયમાં તામિલ ભાષામાં નાટકો બજવાય છે ત્યાં નટનો ધંધો આખરૂદાર નથી ગણાતો. કોઈ પણ સદ્ગૃહસ્થના કુટુંબ-

તો છોકરો નાટકમંડળામાં હોય તો ચરમની વાત ગણાયછે. નટવર્ગ મહાપાન અને દુરાચારનું સેવન કરનાર મનાયછે.

ખૂંભાખમાં નાટકમંડળાઓમાં હલકી પંક્તિના આખર વિનાનાં પુરુષો અને સ્ત્રીઓ હોયછે. એ ધંધો આખરદાર ગણાતો નથી. નટવર્ગની નીતિ યત્ન જ મનાયછે.

સિંધમાં પણ નટનો ધંધો આખરદાર ગણાતો નથી.

બુંગાળામાં ૧૮૭૨ માં સાર્વજનિક રંગભૂમિનો આરંભ થયો તે સમયથી નટનો ધંધો પ્રતિષ્ઠિત ગણાતો તથી. અને સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ નાટક મંડળાઓમાં હાજર થઈ સ્હારતી તો ગિલકુલ પ્રતિષ્ઠા ધરીછે. પરંતુ નટનો ધંધો કરનાર ઊંચા વર્ગના સામાજિક મંડળમાં ત્યાજ્ય ગણાતો નથી.

નાટકના અભિનયમાં સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો ભજવતા કે સ્ત્રીઓ એ પ્રશ્નનું ઇતિહાસસ્વરૂપ જોઈએ. ગ્રીક લોકોમાં સ્ત્રીવેશ માટે સ્ત્રીઓ. તથા રોમન લોકોમાં પ્રાચીનકાળમાં નટીઓ અગ્રાત હતી, સ્ત્રીઓનો વેશ હમેશાં પુરુષો અથવા છોકરાઓ લેતા. પરંતુ રોમન સામ્રાજ્ય (Roman Empire) ના વખતમાં નટીઓ પ્રથમ જણાવા માંડી.

પ્રાચીન ભારતખંડમાં સ્ત્રીઓનો વેશ ધણું કરીને, જો કે હમેશાં જ નહિ, પણ ધણું કરીને^૧, સ્ત્રીઓ ભજવતી. આમ Encycl. Britt. માં લખનાર કહેછે. હેનાં પ્રમાણ બતાવ્યાં નથી. એ મ્હારી ભૂદિમાં નીચે પ્રમાણે જડેછે:—

૧ માલતીમાધવમાં સૂત્રધારના વચન ‘અહમપ્યવલોકિતા’ ઉપરથી એમ અનુમાન કાઢવામાં આવેછે કે ભવભૂતિના સમયમાં પુખ્ત વયની સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો લેતા હશે.

(ડિક્શનરી ઓફ ઇન્ડિયન લેન્ગ્વેજમાં એસ. કે. એલ્વલડર લખેલા લેખનું સાપાન્ટર મુ. પ્ર. મે ૧૯૧૦ ઇ. ૧૫૧ જુલે.)

(૧) 'વિક્રમોર્વશીયે' નાટકમાં એક સ્થળે સૂચન છે કે 'સ્વર્ગમાં' 'લક્ષ્મીસ્વયંવર'નું નાટક લજ્જવામાં ઉર્વશીએ લક્ષ્મીનો વેશ લીધો હતો. આ ઉપરથી ધારો કે કંઈક જણાય ખરો કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ પૃથ્વી ઉપર પણ લેતી હશે.

(૨) 'પ્રિયદર્શિકા' નાટકના ગર્ભાંકમાં મનેરમાં નામની દાસી રાખતો વેશ લે છે. અર્થાત્, વધારે સગળ કારણથી જણાય કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી હશે. 'પ્રિયદર્શિકા'નો સમય આજથી ૮૦૦થી ૧૦૦૦ વર્ષ ઉપરનો છે. તે કાળમાં આ રિવાજ હશે.

(૩) 'માલતીમાધવ' નાટકમાં એથી ઉલટો ક્રમ છે. ત્યાં માલતીનો કષ્ટવેશ એક યુવકે ધારણ કર્યો છે. પરંતુ આ વાર્તાનું જ અંગ છે. તેથી આ વાર્તાથી આમ કે આમ કશું અનુમાન કરી શકાય નથી.

(૪) નાટકની 'પ્રસ્તાવના'માં સૂત્રધાર કને નદી આવે છે. એ નદી તે પુરુષ સ્ત્રીને ચર્ચેલી નદી નહિ, પણ સૂત્રધારની જ સ્ત્રી એમ હેતુ જણાય છે. અર્થાત્, નાટકમંડળમાં નદ તેમ નદીઓ પણ રહેતી; અને હેમનું કર્તવ્ય સ્ત્રીપાત્રનો વેશ લજ્જવાનું જ હોવું જોઈએ. નહિં તો હેમનું મંડળમાં અસ્તિત્વ જ વ્યર્થ થાય.

(૫) 'ભારત નાટ્યસૂત્ર'માં પુરુષ તથા સ્ત્રી નટને વિવિધ શિક્ષણ આપ્યો છે. તે ઉપરથી નટીનું અસ્તિત્વ મંજૂર છે. એ સ્થળે સ્ત્રી નટ એટલે સ્ત્રીનો વેશ લજ્જવાના પુરુષ નટ એમ ઉદ્દેશ હોય તો જુદી વાત. પણ તેમ સાગતું નથી.

(૬) ઉપર કહ્યું તેમ સુવર્ત વગેરેએ નદી જોડે સમાગમ માટે પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવ્યું છે. તેથી જણાય છે કે નદીઓ એ સમયમાં હતી. અર્થાત્, સ્ત્રી પાત્રનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી. પછી નદી એટલે નટ લોકોની સ્ત્રી એટલું જ ઉદ્દેશ હોય તો કોણ જાણે-જેમ મોચીની સ્ત્રી મોચણ, દરજીની સ્ત્રી દરજણ, ધાંચીની ધાંચણ પ્રત્યાદિ છે તેમ, પરંતુ એ સ્ત્રીઓ પણ પોતાના મણીના ધંધામાં મદદ કરે છે તે જ

કામ કરીને. તો નટીઓ પણ નટને જ ધધી કરતી હોવી જોઈએ.
(પછી સંવત્સરા વચનમાં નર્તકી જ રૂત ઉદિષ્ટ હોય તો કોણ ગણે.)

ચીન દેશમાં Khian Zang શદાનચાહે એક નટીને પોતાના
જનાનામાં અવિવાહિત રાણી તરીકે રાખી તે સમયથી સ્ત્રીઓને
રંગભૂમિ ઉપર આવવાની મનાઈ છે. તેથી સ્ત્રી પાત્રના વેશ છાકરા-
ઓ અને કવચિત્ પ્રસંગે જંદ લોકો ભજવે છે.

જાપાનમાં ઍસેટ નામના નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ હોય છે, બાકી તે
શિવાય સર્વત્ર પુરુષો જ સર્વ વેશ ભજવે છે. પરંતુ આ સ્થિતિ
હવે હવે ઈ. સ. ૧૮૯૬ ના શુભારથી બદલાઈ છે. Mr. Kawa
Kamii અને હેની પ્રસિદ્ધ નટી સ્ત્રી Madame Sadayacco
પારીસ અને લંડનમાં ટીસેમ્બર ૧૯૦૭ માં આવેલાંને જ્ઞાતાન્ત The
Graphic (14. 12. 07, p. 852) પત્રમાં આવેલા ઉપરથી જણાય-
છે કે એ સ્ત્રીપુરુષે પ્રથમ ટોકિયોમાં એક નાટકગૃહ ચરૂ કર્યું ત્યાં
સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ ભજવે એ ક્રમ દાખલ કર્યો; એથી લોકોમાં બહુ
વિરુદ્ધ ચર્ચાઓ થઈ હતી. તેની પૂર્વે સ્ત્રીઓ અને પુરુષોની નાટક-
મંડળાઓ જુદી જુદી હોતી; સ્ત્રીમંડળામાં પુરુષને વેશ સ્ત્રીઓ
ભજવતી અને પુરુષમંડળાઓમાં સ્ત્રીને વેશ પુરુષો લેતા એમ હતું.

ઇંગ્લાડમાં શૈક્ષણિકચરના કાળમાં અને તે પછી પણ સ્ત્રી
પાત્રને વેશ છાકરાઓ લેતા. હેમાના ધણા છાકરાઓ બહુ ખ્યાતિ
પામ્યા હતા. સ્પેનમાં તો દરેકમાં સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીપાત્રના વેશ ભજવ-

આ વિશે કદા વિશેની ચર્ચામાં વધારે બોલાશે.

શોકસ્પીઅરે નાટક રચવાં ઈ. સ. ૧૬૧૨ માં બંધ કરી લંડન છોડ્યું તે પછી સત્તર વર્ષે એટલે ઈ. સ. ૧૬૨૯ માં લંડનમાં એક ફ્રેંચ નાટકમંડળી આવી, ત્હેમાં સ્ત્રીઓ ભજવતી એકત્રિને પ્રેક્ષક મંડળે તિરસ્કારના ઉદ્દેશાર કાઢી રંગભૂમિ ઉપરથી હેમને કાઢી મૂકી હતી. લોકમત એ સમયમાં સ્ત્રી નટીઓની વિરુદ્ધ હતો. પરંતુ તે પછી અડધો સદી વીનનાં સ્થિતિ બદલાયથી એમણે જિયે. ખીન વ્યાર્સનું રાજ્ય ઈ. સ. ૧૬૬૧ માં થયે યુધ્ધ હેણે નટીઓને રંગ-ભૂમિ ઉપર જાહેર રીતે આવવાને પ્રથમ ઉત્તેજન આપ્યું જણાય-છે. અર્વાચીન ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર તો મિસિસ સિડ્સ, મિસિસ જેમિસન, મિસ એલેન ટેરી વગેરે અભિનયકથાને અદ્ભુત શક્તિથી દીપાવનારી સમર્થ નટીઓએ આવીને યુગ જ બદલી નાંખ્યો-છે. યુરોપના અન્ય દેશોમાં પણ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર લાંબા વખતથી આવેછે.

આધુનિક ભારતખંડની સ્થિતિ સ્પષ્ટ કારણથી જુદી જ છે. પ્રાચીન ભારતવર્ષમાં સ્ત્રીઓની સ્વતન્ત્રતાના સમયમાં નટીઓ રંગ-ભૂમિ ઉપર જોવી એ અસાધારણ વાત નહોતી. અર્વાચીન સમયમાં અનેક કારણથી સ્ત્રીવર્ગની અવસ્થાને લીધે - સ્વાતન્ત્ર્યના નાશને લીધે, એ પ્રકાર જોવા જ અશક્ય છે. હજી પ્રસિદ્ધ બાળક કરવાને હમણાં હમણાંમાં જ સ્ત્રીવર્ગનાં પગલાં પડતાં જણાયછે, તો નાટક જોવા સંશયના કટાક્ષથી જોવાના પ્રદેશમાં સજારીનો તો પ્રવેશ સંભવે જ નહિ. કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં પુરુષ જ હજી ખુબ જહાર પડતા નથી ત્યાં સ્ત્રીઓ તો ક્યાંથી જ હોય ? તો પછી ધંધા તરીકે રંગભૂમિનો સ્વીકાર સ્ત્રીવર્ગ હજી નથી કરતો હેમાં આશ્ચર્ય નથી. જૂની ભવાઈની સંસ્થામાં પણ મૂંઝ મૂંઝેલા અને લાંબા કેશકલાપના અંગોડાવાળા ભવાઈઓ સ્ત્રીવેશ પુરોથી જ ભજવાવાની સાક્ષી પૂરેછે. અને હજી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર

પથુ એજ સ્થિતિ છે. સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ અથવા જવાન પુરુષો જ ધારણ કરેછે, માત્ર કવચિત્ વિરલ નાટક મંડળાઓમાં-મુંબાઈ-માં વિશેષે-સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખા દેછે. એક પારસી નાટક-મંડળામાં કેટલાક વર્ષ ઉપર કોઈ યુરોપિયન સ્ત્રી અભિનય કરતી હતી અને હેના ગાયન માટે પ્રખ્યાતિ પામી હતી. મદારા સાબળવા પ્રમાણે કેટલીક માહારાષ્ટ્ર નાટકમંડળાઓમાં પણ સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ હતી. પરંતુ હેમની જનસમાજમાં પદવી પ્રથમ નહોતી. ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના ડીસેમ્બરમાં રતનાગિરિમાં બેલગામની સ્ત્રીસંગીત-નાટકમંડળા આવી હતી. હેમણે “ શારદા ” નાટક બજાવેલું મહેં જોયું હતું. હેમાં મોટે ભાગે સ્ત્રીઓ જ વેશ બજાવતી હતી, અને એકંદરે જોતા સારી રીતે બજાવતી હતી. નાટકના નાયક કોઈકને વેશ પણ સ્ત્રીએ જ લીધો હતો, અને સ્વુત્પ રીતે બજાવ્યો હતો. મુંબાઈની મુસવમાની રંગભૂમિમાં પણ કાઠક હેવો પ્રકાર જણાયછે.

બંગાળમાં હાલના કાળમાં સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખાયછે. પરંતુ આમરદાર વર્ગની એ નથી હોતી.

પૂજાબમાં સ્ત્રીવેશ બહુધા પુરુષો જ બજાવેછે, કવચિત્ વિગ્ન પ્રસંગે સ્ત્રીઓ બજાવેછે આમરદાર સ્ત્રીઓ બજાવતી નથી.

સિંધમાં પણ પુરુષો સ્ત્રીવેશ બજાવેછે આમરદાર નાટક-મંડળાઓમાં આ પ્રમાણે છે પરંતુ કેટલીક મંડળાઓમાં હલકી આબરની સ્ત્રીઓ સ્ત્રીવેશ બજાવેછે. આમરદાર સ્ત્રીઓ નાટકનો ધધો કરતી નથી.

બંગાળમાં ઈ.સ. ૧૮૩૦ માં નાટક જે પ્રથમ બજાવાયવાની નોંધ છે હેમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ લેતી હતી એમ જણાયછે. એ સાર્વ-જનિક સ્ત્રીઓ હતી. પછીના સમયમાં હેવી સ્ત્રીઓનો ત્યાગ કરી, છોકરાઓ કને સ્ત્રીવેશ લેવાવવાનો ચાલ શરૂ થયો. ઈ.સ. ૧૮૭૩ માં ફરીથી સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ, અને તદ્દારથી એ ક્રમ ચાલુ

છે. સાર્વજનિક રંગભૂમિ ઉપરની સ્ત્રીઓ આખરદાર વર્ગમાંથી કદી આવતી નથી. નદીનો ધધો આગરનો ગણાતો નથી, પરંતુ કેટલીક વાર કુટુંબમંડળમાં ખાનગી ખેલો ચાલે છે ત્યારે કેળવણી કુટુંબમાંથી પુરુષ તેમ જ સ્ત્રીઓ (જેણે 'પકડા' નો સાગ કરેલો હોય છે તે) કલાપ્રેમી ખેલ કરે છે.

બ્રહ્મદેશમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ જાળવે છે એમ જણાય છે. રાનાગિરિમાં બ્રહ્મદેશના પદગ્રંથ થયેલા રાગને ઈ.સ. ૧૯૧૦ ના નોંહેખરમાં બ્રહ્મદેશથી નાટકમંડળી ન્દાની સરખી બોલાવી હતી; તેમાં સ્ત્રીવેશ તરબું છેકરીઓ જાળવતી હતી.

નટવર્ગને ધનપ્રાપ્તિ-પગાર વગેરે આકારમાં-કેવી હતી અને તે આ પ્રસંગે જોવું અસ્થાને નથી. ગ્દારી નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ માહિતી પ્રમાણે આજથી દશેક વર્ષ ઉપર મુખ્યાર્થી પારસી નાટકમંડળીઓમાં રૂ. ૩૦) થી ૧૦૦) રૂ. સુધીના માસિક પગાર અંકેક નટને મળતો. કેટલીક ગુજરાતી મંડળીઓમાં ન્દાના હાકરાઓને ખાવાનું તથા રહેવાનું મહાન આપી તે ઉપરાંત નજીવો પગાર આપીને રાખેલા સાંભળ્યા છે, મરાઠી અને મુસલમાનની નાટકમંડળીઓમાં પારસી મંડળી જેવો જ પલ્લુ કાંઈક ઓછો પગાર મળે છે. મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ઘોળસાની મંડળીમાં ખોરાક સાથે રૂ. ૩) થી તે ૬૦) રૂ. સુધીના માસિક પગાર યોગ્યતા પ્રમાણે મળતો હતો. આપણી દાસની રિયલિ જોડે ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશની સરખામણી કરવાની જ નથી. જ્યાં મિસ એલેનટેરી જેવી નટીને જાહવાડિયામાં ૪૦૦ ફ્રંક મળે, દરેક નટીના ખોરાક અને ઠાગીનાની કીમત ધનાટય સ્ત્રીપુરોની ખરોજરી કરે, ત્યાં આ સરખામણીનો પ્રસંગ જ ક્યાં!

એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા ઉપરથી જણાય છે કે જાપાન-માં નટોને સારા દરમાલ્યા મળે છે, એ તે જણાતું નથી. કેટલાંક વર્ષ ઉપર અંગ્રેજ વર્તમાનપત્રમાં વાંચ્યું હતું કે બ્રહ્મદેશમાં આજથી

આળાશોક વર્ષ ઉપર થોડાક જ નટોને સુતાર કરતાં વધારે પ્રાપ્તિ થતી. તે હવે પ્રત્યેક કુશલ નટને અથવા ગાનારને રાત્રના રૂ. ૧૦)થી ૨૦) સુધી મળે છે. રમોલકોઝ કાર્ટમાંના એક ઢાવા ઉપરથી જથ્થાનું હતું કે એક નાટકમંડળીને દસ દિવસના ખેલ માટે દરેક રાત્રના ૧૫૦) રૂ. પ્રમાણે રાહી હતી અને તે વળી ખીજ એક જથ્થે ૨૮૦) રૂપિયાના દરરાત્રના કરારથી રાખી હતી. આ વધારાના ફરથી ખેલ થતાં પણ એ મંડળીને રાખનારને બહુ નહોતો રસો હતો. બ્રહ્મદેશના પદ્મજી રાજ થીખોના પ્રાઇવેટ સેક્રેટરી બ્રહ્મદેશના કેળવણી ખાતામાં ડેપુટી ઇન્સ્પેક્ટરની જગાએથી આવેલા ગૃહસ્થ છે. તેઓ મહેને કહેતા હતા કે હાલ (ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના નોવેમ્બરમાં વાત થઈ તે સમયે) બ્રહ્મદેશમાં ઉત્તમ નટ નટીને દરેકને દસ મહિનાની મોસમના રૂ. ૩૦૦૦) (ત્રણ હજાર) જેટલો પગાર મળે છે. રત્નાગિરિમાં આવેલી એક નટીને દસ માસની મોસમમાં ૨૫૦૦) રૂ. મળતા હતા એમ એ કહેતા હતા. (ત્યાં એટલે બ્રહ્મદેશમાં યોમાસાના બારે વરસાદના બે માસ ખાદ કરી બાકી દસ માસ નાટકો થાય છે.)

પ્રકરણ ૧૦ મું.

.૫૧. ૨૦

ગુજરાતી રંગભૂમિ.

પ્રાચીન સમયથી માંડીને નાટક અને નાટ્યકલાનું ઐતિહાસિક અવલોકન કરવાનો મુખ્ય હેતુ આ નિબંધના (હાલનાં નાટકોનો મુખ્ય ઉદ્દેશવિષય આપણા દેશમાં એ કલાની પૂર્વનો સમય.) સ્થિતિની તપાસ એ છે. આપણા દેશમાં એ કલાનો ઇતિહાસવિકાસ સંસ્કૃતનાટકોના કાળ સુધી આપણે જોઈ ગયા છીએ. તે સમયના પાછલા ભાગમાં “કર્પૂર-

મંજરી" જેવાં કેટલાંક કેવળ પ્રાકૃત (અપ્રજ્ઞાશાદિક) ભાષામાં નાટકો રચાયેલાં જેવામાં આવેછે. તદ્વાર પછી ઉપર એક બે સ્થળે ઇશારો કયોછે તે પ્રમાણે, મુસલમાનોનું રાજ્ય ભરતખંડમાં સ્થપાય પછી નાટકરચનાનો ક્ષય થવા માંડ્યો. કેવળ લોપ નહિં થયો હોય, 'મથુ' થયે આગે ઇશારો તો પડ્યોયો જ; અને ખાસ અભિનયકલા તો હુસ-વલ્લયઈ લાગેછે. આ કારણથી એ મધ્યકાળને ઝોળંગી જઈને આધુનિક નાટક ઉપર આવવાનો પ્રસંગ હવે ઉપસ્થિત થાયછે. હાલની રીતપથી ભજવાતાં નાટકોનો સમય આજથી આશરે ચાળીશક વર્ષ ઉપર શરૂ થયો એમ મણુવાને અડચણ નથી. એ સમયની પૂર્વે શી સ્થિતિ હતી તે પ્રથમ ઝડપથી અવલોકન તબે લેવી અસ્થાને નહિં ગણાય. ખડ્ધા આપણા ગુજરાત અને ગુજરાતી ભાષા એ પ્રદેશમાં જ અવલોકનને નિષન્નિત કરીશું. માત્ર પ્રસંગવશાત્ ઇતર પ્રાન્તની સંસ્થા વિશે બોલવું પડશે તેટલું બોલીશું; અને અન્ય પ્રાન્તોમાં નાટક અને નાટ્યના ઇતિહાસનું વિગૂર્ણ કરવું બટશે તેટલું કરીશું.

ગુજરાતમાં જૂના વખતથી ભવાઈના ખેલ પ્રચારમાં આવેલા પ્રસિદ્ધ છે. એ ખેલમાં નાટકના ખરા તત્ત્વો ભવાઈના ખેલ પ્રવેશ થતો નથી એ વાત ખાસ યાદ રાખવાની છે. તે વિશે થોડીવાર પછી ચર્ચા હું કરીશ. પરંતુ નાટકની પૂર્વે લોકમાં પ્રચાર પામેલા ખેલ તરીકે ભવાઈને નોંધવામાં બાધ નથી. નાટકોએ લૌકિક પ્રચારમાંથી દૂર કાઢી મૂકવાની પૂર્વે ભવાઈનો પ્રચાર વિશેષ હતો, અને તે પછી હેના પ્રચાર અતિ સંકુચિત થયોછે, અને હેમાં અસ્તીત્વનાનો ભંડાર હોવાને લીધે, એ સંસ્થાનો ક્ષય ખેદ ઉત્પન્ન કરે એમ નથી. ભવાઈના ખેલ અસલ શહેરામાં સદજ પ્રસંગે મહેલ્લાઓમાં ઠેર ઠેર થતા હતા; હવે એ ખેલો માત્ર અંબાજીની યાત્રા વખતે અથવા અમુક દેવ-સ્થાનમાં અમુક પ્રસંગે, અને ગામગ્રાંમાં, તે પણ વિરલ થઈ ગયાછે.

ભવાઈનો ખેલ કરનારા તે ભવેલા. એ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ હ. ૬૦

ધ્રુવ એ પ્રકારની જતાવેછે: * એક તો મવ=ચિવ એ ઉપરથી કહેવેછે; તે એમ કરીને કે દેવ અને અસુર વચ્ચે તકરાર થઈ (નાટકને પ્રસંગે) તે વખત શિવે વિશ્વાક્ષરૂપે અસુરોનો પક્ષ કર્યો હતો અને નાટકની આઘ યોજનામાં વિશ્વાક્ષે વેશ લીધો હતો માટે મવ તે નટરાજ ઉપરથી 'ભવાઈયા' એમ થયું. આ બ્યુત્પત્તિ સ્પષ્ટ રીતે કૃત્રિમ અને અયુક્ત છે. બીજી બ્યુત્પત્તિ માલ્ય શબ્દ ઉપરથી કાઢેછે. સંસ્કૃત નાટકમાં સૂત્રધારને હેના સહાયકો ભાવ કહીને માનવાચક શબ્દ વાપરેછે; તે ઉપરથી માલ્ય: અથવા માલ્યક: એટલે કોઈ પણ નટ એમ અર્થ થયો ગણી, માલ્યકા: નું પ્રાકૃત માલ્યા, માલ્યા, થઈ ભવાયા, ભવાઈયા એમ થયું. આ કહેવના કાંઈક પ્રથમ દર્શને સંભવિત લાગેછે. પરંતુ હેમાં બે ત્રણ સંકાને માર્ગ રહેછે. (૧) સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રચરિત શબ્દ હાવા ભવાઈ જેવા, નાટકથી કેવળ બિન્ન, અને અધમ ખેલમાં પ્રવેશ પામે એ સંભવતું નથી. (૨) માલ્ય એ માનાર્થ શબ્દનો બીજો અર્થ નટ એમ કહેવાને આધાર કશો નથી. (જોકે, કણ્વી એટલાને 'પટેલ', સુતાર એટલાને 'મિત્તી' વગેરે માનાર્થે બોલાવવાના રિવાજના સાદૃશ્યથી કાંઈક મદદ આપી કહેવાનાને મળેછે, તથાપિ એ તરેહનો પ્રચાર હતો એમ કાંઈ પણ ઉદાહરણ જડે એમ નથી). (૩) "ભવાઈ" શબ્દ પ્રથમ અને તે ખેલ કરનાર તે "ભવાઈયા" એ શબ્દ ૫જી-એમ ક્રમ હોવાનો સંભવ વધારે લાગેછે. અને તેથી પ્રથમ બ્યુત્પત્તિ "ભવાઈ" શબ્દની હોવી જોઈએ. તે ગમે તે હો, પણ માલ્યક ઉપરથી નહિ બને; કોઈક 'ખેલ'ના નામ ઉપરથી હોઈ સકશે.

બ્યુત્પત્તિ ગમે તે હો પણ ભવાઈયાનું બીજું યાતિનામ 'તર-ગાણા' છે, અને તે શબ્દ હ. હ. ધ્રુવ જતાવેછે તેમ ઈ. સ. ના ૧૪ થી ૧૬ મા સૈકામાં રચાયેલા "ઉખાણાસંગ્રહ"માં વપરાયલું.

* P 305 of Vol. I of "The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists"; H. H. Dhruva's Paper on *The of Rise the Drama*.

જાણાયછે:—“ધારાલા બનઈ ત્રાગાલા ન ધીરીધ.” એમ હોય તો એ સમયમાં તરગાળા અર્થાત્ ભવૈયાનું અને તેથી ભવાઈનું અસ્તિત્વ સંભવિત લાગેછે. આમ હું. હું. ધ્રુવ બતાવેછે. વળી બતાવેછે કે:—

ભવાઈમાં છેલ બટાકોનો વેશ બજવાયછે ત્હેમાં અકબર અને ઐયારંગઝેબનાં નામ આવેછે; હેમાં મોહના રાણીના વેશમાંની નાયિકા તે અદમદનગર (દક્ષિણ) ની મોહના રાજકુંવરી છે; માટે આ વેશનો સમય ઈ.સ. ના ૧૭ મા સૈકાની પૂર્વે નહિ આવે. Encycl. Britt. માં સ્વરતબંડનાં નાટકના ઇતિહાસમાં ત્રણ સમય-વિભાગ પાડયાછે. ત્હેમાંનો ત્રીજો વિભાગ—નાટકના ક્ષયનો કાળ— ૧૪ મા સૈકા પછી મૂક્યોછે. તે સમયમાં છૂટાં છવાયાં નાટકો ઉપરાંત કેટલાંક પ્રદર્શનો અથવા હેવા ખેલ-જેમાં વધતી ઓછી અપ્રતીક્ષતા આવતી હેવા—મૂક્યાછે. એ આપણી ‘ભવાઈ’ને મળતા જ હશે. આમ ‘ભવાઈ’નો સમય ૧૪મા સૈકામાં મૂકવાને અડચણ નથી.

આ ઇતિહાસદર્શન કાંઈક સંભવિત લાગેછે. પરંતુ જન્કારે હું. હું. ધ્રુવ (હેમના The Rise of the Drama ના નિબંધમાં) ભવાઈના ખેલને નાટકના ઉચ્ચ સિંદાસને ખેસાડી એમ મનાવવાનું કરેછે કે ભવાઈ તે ઉત્તર અથવા મધ્ય શુજરાતમાં ઉદ્ભવ પામી વૃદ્ધિ પામનારું એક નવીન પ્રકારનું નાટકનું સ્વરૂપ હતું, ત્કારે તો જરાક શંકાનો સંકાય ઉત્પન્ન થાયછે. ભવાઈમાં એક કરતાં વધારે છૂટક છૂટક વેશ બજવાયછે; છેલ બટાકોનો, મોહના રાણીનો, ઝંડામૂલજીનો, કળેકાનો, દરજીનો, વઢોરાનો, વગેરે વગેરે. હેમાં કાંઈ વિશેષ સંમિશ્રિત વૃત્તાન્તની ચૂંચણી હોતી નથી; જાહે તો એકાદ વાર્તાસાપને સ્થાન મળેછે. હેવા અસંબદ્ધ ખેલોને નાટકનું નામ અપાય નહિ. માટે

* આ ઉપરથી માત્ર એટલું જ કહેવાય કે એ વેશ ૧૭ મા સૈકા પછી હાજલ થયેતો. ભવાઈના બધા વેશ એકી વખતે જ ઉત્પન્ન થયેલા એમ માનવાને કાંઈ કારણ નથી. વખતો વખતે પ્રસંગપરત્વે નવા નવા વેશ ઉમેરાયલા એ સંભવસિદ્ધ જાણાયછે તેમજ બહુ વેશમાં નવા પ્રસંગ, નામ, ઇત્યાદિના ઉમેરા પણ સંભવિત છે. ૨૦-૧-૨૩.

નાટકની પૂર્વે પ્રચરિત એક તરીકે, અને હેમાં અનુકરણનો અંશ પ્રધાન હોવાને લીધે આટલું ઐતિહાસિક દર્શન કરવું બસ છે. એ બવાઈની સંસ્થામાં અસ્વીકૃતતા તે પ્રાણુભૂત અંશ છે; નેકે વસ્તુતઃ તેમ નથી. પરંતુ અધમ જનસમાજના અધમ વિકારને અધમ રીતિયે ઉત્તેજિત કરવાની ઇચ્છાથી એ અસ્વીકૃતતા એ બેલમાં એતપ્રોત થઈ ગયેલી જણાય છે. એ અસ્વીકૃત અંશ છૂટો પાઠી બવાઈને વિશુદ્ધ કરવાનો સ્વભાવ-પરંતુ, બવાઈવાની પ્રકૃતિરૂપ બની ગયેલી ટેવાને લીધે તથા અધમ જનસમાજમાં પ્રિયતા સંપાદન કરવાના એ લોકોના લોભને લીધે નિષ્ફળ-પ્રયાસ મરહૂમ રા. સા. મહીપતરામ રૂપરાએ કર્યા હતા. આખર નિરાશ થઈને એએએ એ એમ પડતો મૂક્યો.

બવાઈ કરતાં કાંઈક અમુક વૃત્તાન્તના અભિનય તરફ વધારે ઉદ્દેશ રાખનાર એક પ્રજાભાષામાં થતા એસોની સંસ્થા નાટકોની ઉત્પત્તિ પૂર્વે આવી એ ઉદ્દેશરૂપે કાંઈક પ્રેરનાર અદ્યત બગ તરીકે પ્રવર્તનારી હોઈ નોંધવા લાયક છે: “શસધારી” ના નામથી જાણીતા લોકોના એક. આ એક ગુજરાતમાં હાલ પ્રચારમાં બહુ નથી. પરંતુ વસ્તુતઃ સંપ્રદાયે પરિચિત કોઈ પ્રજાભાષામાં બજાવતા અને હેમના સંસ્કારથી ધડાયલા જનમંડળને વિશેષ પ્રિય થયેલા એ એસો કાંઈથી અજણ્યા નહિં હોય. કૃષ્ણચરિત્રમાંથી અમુક વૃત્તાન્ત લઈને તે બજાવી દેખાડવાનો ઉદ્દેશ હેમનો હોય છે. એ એક મહેક્કાઓમાં વગેરે સાધારણ સ્થળે બજાવવામાં મહેં દીઠા છે. અને નાટકને અર્થે રંગ-ભૂમિ, પડદા, ચિત્રો, વગેરે બાબ સાધનોની અપેક્ષા બવાઈના એસની પેઠે હામાં પણ નથી હોતી. અભિનયકલાનું ખાસ પ્રદર્શન હેમાં જાણ્યું નથી. દસેરાના દિવસોમાં ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં રાત્રીનો નવ મૃત્યાદિ રામચરિત્રના એસો થતા અને હજી પણ પ્રચારમાં હોતા આપણે સાંભળ્યા છે, તે પણ આ સ્થળે સ્મરણમાં આણવા લાયક છે.

આ સમયમાં—અર્થાત્ બવાઈ એ જ જનમંડળનું મુખ્ય

વિનોદસાધન હતું હેવામાં—આજથી આશરે ત્રાણીશોક વર્ષ ઉપર. શુજરાતમાં એક નવો પ્રવાહ હાથેલ થવાનો પ્રસંગ આવ્યો. દક્ષિણ-માંથી એક નવા પ્રકારની (દક્ષિણમાં તો પૂર્વથી પ્રચરિત) નાટક-મંડળીઓ આવવા લાગી. હેમના ખેલ મરાઠીમાં જ થતા હતા; માન આખર આવેલી એક મંડળી હિન્દુસ્તાનીમાં ખેલ કરતી હતી. હેમાં બહુધા પૌરાણિક કથાભાગ, કવચિત્ લૌકિક વાર્તાવૃત્તાન્ત, વગેરેના અભિનય થતા હતા. એ ખેલોના સ્વરૂપનું જરાક વિગતથી વર્ણન અહિં મૂકું છું; કેમકે હવે એ પ્રકારના ખેલ (ગામડામાં કવચિત્ કવચિત્ થાયછે તે બાદ કરતાં) દક્ષિણમાંથી પણ હ્રુમ થયા જણાયછે.

આરમ્ભકાળમાં આવેલી દક્ષિણની નાટકમંડળીઓના ખેલોમાં પંજીના વખતની મંડળીના ખેલો કરતાં અભિનય, વસ્તુવિશ્લેષ, વગેરેમાં શિથિલતા વિશેષ હતી. પરંતુ સર્વનું સામાન્ય સ્વરૂપ કાંઈક આ પ્રમાણે હતું:—

પ્રથમ સૂત્રધાર પોતાના ગાયકમંડળ સહિત પ્રવિષ્ટ થતો; મૃદ્ધ, તંશુરો, મંજીરા, વગેરે વાદ્યસામગ્રી આ મંડળની કને હોતી. મંગલ સ્તવેન વગેરે ગાઈ રહ્યા પછી ગણપતિનું આવાહન કરનારું ગીત ગવાતાં, સામાન્ય દોરી ઉપર કઢીઓએ લટકાવેલો પડો સરકી, ગણપતિ પ્રગટ થતા; કૃત્રિમ સુંદવાળું મ્હો પ્હેરેલો, કૃત્રિમ ચાર હાથવાળો, મ્હોટા પેટવાળો, નટ આ વેશ ધારણ કરતો. સૂત્રધારને વરદાન આપી એ વેશ પાછો પડદામાં છુપ થતો. પછી સરસ્વતીનું સ્તુતિપૂર્વક આવાહન થતાં, મોરનાં પીંછાનો કલાપ પાછળ ખેાશી, આગળ પેટનીએ કૃત્રિમ મોર (લાકડાનો) બાધી, મોર ઉપર બેઠેલી એમ આભાસ આપનારી, સરસ્વતી પ્રવિષ્ટ થતી, અને સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળના ગીતવાદના અનુવાદમાં ધૂધરા બાધેલે પગે નૃત્ય કરવા લાગતી; એ પણ સૂત્રધારને વરદાન આપીને

પડદા પછાડી લુપ્ત થતી. પછી વિદ્યુત્તંત્ર લીંબડનાં પાંદડાંના બારે કાળિયામાં પુષ્કળ બોરી, વિચિત્ર વેશ ધારી, પગે ઘૂઘરા બાંધી, પ્રવેશ કરતો. કાંઈ ટોળટપ્પા કરી એ તો બેઠની સમાપ્તિ સૂધી રંગભૂમિ ઉપર જ બહુધા, વચ્ચે વચ્ચે આવતો જતો હોઈ, રહેતો; બેઠની વચમાં કાંઈક વિશેષક બનીને જ હેનાં ટોળ બેળવતો. સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ બેઠ સમગ્ર વખત રંગભૂમિ ઉપર જ રહેતાં. તે એટલે સૂધી કે એ ગાયકમંડળ પ્રત્યેક વેશ-પ્રવેશક વૃત્તાન્ત-આવતા પહેલાં હેના આગમનસૂચક ગીત ગાય; પછી તે પ્રવેશ થાય; અને ગાયકમંડળ આખ્યાનમાંની ગીતિયો વગેરે પદ્યગીત ગાય, અને અભિનય કરનાર નટ ત્હેનો મઘમાં અનુવાદ કરે. આમ જ અભિનય થયો. નટની સ્વતન્ત્ર અભિનયની પ્રવૃત્તિ જ નહોતી; અને તેથી સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તે musical prompter (ગાનકર પ્રેરકજન) બનવા કરતાં વધારે પદવી ભોગવતું; પણ ભાગનો અર્થ ના સમજનાર જનમંડળને માત્ર વચનથી અસર ઓછી થાય તેથી તે તે પાત્ર જનનો વેશ ધરી અનુવાદથી અને કવચિત્ વાર્તાલાપ વગેરે વૃત્તાન્તના અભિનયથી આખ્યાનનું અર્થનિરૂપણ કરવું એટલું જ અભિનય કરનાર નટવર્ગનું કાર્ય હતું. આ યોજનામાં એક ગુણરૂપ સુધારા તરીકે મનાતો કેમ એક બીજી નવી દક્ષિણી મંડળામાં દાખલ થયો હતો. તે એ કે ગાયકમંડળની સાથે સાથે વેશધારી નટો પણ તે તે ભાગ ખાતા હતા, અને પછી પાછા મઘમાં હેનો અનુવાદ કરતા હતા.

કાલક્રમે નટવર્ગનું આ ગાયકમંડળને તાબે રહી વર્તવાનું ગૌણપદ સુધારી કાંઈક વૃત્તાન્તાભિનય, વાર્તાલાપ, વગેરેનો ભાગ વધવા માંડ્યો. અને અંતે સદુગ્રી છેવટ આવેલી એક રામભાડિ નામના માલિકની નાટકમંડળા આવી, ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં બહુ ફરી. ત્હેણે હિન્દુસ્તાનીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં ત્હેમાં વૃત્તાન્તનાં અભિનયને અતિશય અગ્રભાગે રાખેતો હતો, અને તેથી એ વધારે લોકપ્રિય બેઠ થયા હતા.

: આરંભકાળની દક્ષિણી મંડળીના આખ્યાનના અથદર્શક ખેત્રો બહુધા સમજાવા કઠણ પડવાને લીધે હરો કે કેમ પણ નાટકને અંતે એ લોકો એક “ હાર્સ ” (પ્રદર્શન) બજવતા હતા. રમૂજ દ્વંદ્વી વાર્તાનો કેવળ ગદ્યમાં જ અભિનય કરી જનમંડળની ઊતરતી છુદ્ધિશક્તિને સમજાવડેલો કમ આમ સાધવામાં આવતો હતો. “ હાર્સ ” ને અને મુખ્ય નાટકને કરો સંબંધ હતો જ નહિ.

ભવાર્ષના કેવળ રસયોજનાહીન અને અસ્ત્રીય ખેત્રોના અ-રુચિકર કાળના અન્ધકારમાં આ દક્ષિણી મંડળીનાં ગમે તેવાં કાચાં અને કલાહીન નાટકોએ પણ કાંઈક વિશુદ્ધિનો અને જ્ઞાનદીપ્તિનો પ્રકાશ દાખલ કર્યો. હેતુ પરિણામ અમદાવાદમાં કાંઈક મૂર્ત રૂપમાં આવ્યું હતું. એ મંડળીઓના નમૂના ઉપર જ અમદાવાદના ગાન્ધર્વ વર્ગમાંના એક બે મુખ્ય જણે ગાન્ધર્વ તથા તરંગાળામાંથી થોડાંક માણસ એકઠાં કરી એક નાટકમંડળી રચાવી. ઝોખાહરણના આખ્યાન-નો ખેલ એ દક્ષિણી મંડળીના નમૂના ઉપર બજાવ્યો હતો, પરંતુ આ મંડળીનું જીવન અત્યન્ત દ્વંદ્વ નીવડ્યું. આ જનાવ નોંધવાનું કારણ એટલું જ કે જનમંડળમાં આ નવા ક્રમની અસર કેવી થઈ તે કાંઈક કલ્પનામાં આવે.*

આ સમય પછી કેટલાંક વર્ષ સુધી કાંઈ નાટ્યપ્રવૃત્તિ જણાઈ નહિ. પરંતુ નાટ્યાભિનયની વૃત્તિ જનમંડળમાં કાંઈક જાગૃત થવાનું કરતી હતી. હેના અલ્પ ચિહ્ન તરીકે એક વાત નોંધવી જોઈએ. કવિ હલપતરામ કને કેટલાક યુવકો ગયા અને કશું કે નાટક બજવવાનો વિચાર છે માટે આપ કોઇ સરસ નાટક રચી આપો. કવિ બોલ્યા:—“ હમારું લેક્ષ્મીનાટક છે તે તો એકવાર બજવો. ” એ લેક્ષ્મીનાટક હાલ કોઇ જાણતું પણ નથી અને હેમાં જહુ સસારતા નાટક તરીકે છે પણ નહિ, એટલે ઉલ્લાસ એટલેથી જ રાખ્યો. ઉપર-

* આ મંડળીની કલ્પના કરીને જીવી કરનાર ગાન્ધર્વ કૃતેદ્રવાલે અમદાવાદ પ્રાર્થનાસમાજમાં આરંભથી ગવૈયા તરીકે એકાદને મારણપર્યન્ત આસારે ત્રીસ વર્ષ કરતાં વધારે સમયની સેવા અવિરત કરી હતી.

તે પછી ઠેકઠેક વર્ષે રા. રણછોડભાઈ ઉદ્યમાને પોતાના નાટકો જનવાવવા માટે ઊભી કરેલી સાળાના ચિહ્નકો વગેરેની મંડળી આપણી નજર આગળ આવેછે. એ મંડળી સંગીતની બાબતમાં કાગરાશની મંડળી કરતાં અદિપાત્રી દત્તી હેમાં મેંશવ નથી. પરંતુ અભિનયના કલાવિધાનમાં અરસિકના જ જાણીની દત્તી. કૃત્રિમતા, અસ્વાભાવિકતા, પાત્રનાના સ્વરૂપની પરીક્ષાની અસક્તિ, વગેરે લક્ષણોએ મંડળીનાં દાન.

લગભગ એ જ સમયમાં, પશુ કાંઈક ઉપરના સંયતન પછી એક બે વર્ષમાં, મરહૂમ કવિ નર્મદાચંદ્રની પ્રેરણાથી એક બીજા નાટકમંડળી ઊભી થઈ, અને હેણે એ કવિનાં 'સારસાક્રન્તથ' અને 'દ્રૌપદીદર્શન' ના ખેલ કર્યાં. એ ખેલમાં કાંઈક પેલી 'મહેતા-શ્યો'ની મંડળી કરતાં અભિનયકલા સારી; દત્તી. પરંતુ સ્વતંત્ર દાંટ્યે હેવી ઉત્તમ નહોતી. અને હેમાં વળી અંકાની વચગાં અમકસરતના ખેલ ઉપજ અમંજલ જ લાખલ કરી માત્ર લોકસંપને આકર્ષવાનો જ હેતુ રાખેલો હતો તે અનિષ્ટ સ્વરૂપ હતું.

આટલું પચાસલોકન જસ છે. હેમાં દૃષ્ટિગ્રાચર કરેલો સમય બહુધા ઈ. સ. ૧૮૭૫થી ૧૮૮૦ સુધીમાં આવી ગયેલો. તે પછીનાં વીસ પચીસ વર્ષમાં આધુનિક નવીન નાટકમંડળીઓ અને હેમનાં સંપ્રદાય બહુ તરાથી ઉત્પન્ન થઈ હેલાવ પામ્યા છે. એ સંપ્રદાયનું સ્થૂલ વર્ણન કરિયે તો સંગીત ઉપર વિશેષ લક્ષ, છતાં સંગીતમાં કૃત્રિમતા તથા શાસ્ત્રીય દોષ અને રસક્ષતિ, નાટ્યકલાનું બહુધા વિલોપન, અભિવાસ્તવિકતાને પૂજનારી દૃશ્ય સામગ્રીના આક્રમણનું અનિષ્ટ સેવન, નાટકની વસ્તુમાં બહુધા અસારતા, લોકસંપની અધમ વૃત્તિયોને ઉત્તેજન આપનાર પ્રકાર-જેવા કે અયોગ્ય પ્રસંગે તે અયોગ્ય રીતે દલકો દાસ્પરસ ઠેર ઠેર રેડવો, સામાજિક ઉત્કર્ષના બ્યાપારો ઉપર ઘણા આરોપ અને ઉપદાસ, ઇત્યાદિ;—આ લક્ષણુરેખાઓથી એ વર્ણન કાંઈક અંકારો. આ સ્વરૂપ બહુધા આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ

છે. આધુનિક મરાઠી રંગભૂમિમાં તો અભિનયકલાવિધાનની રસિકતા તથા ચાતુર્ય, સંગીતની હિતમતા, વગેરે સદંશ જોવામાં આવેછે; જો કે હેમાં પણ લોકરુચિની પૂજને લીધે અનિષ્ટ પ્રકાર પેદા જણાયછે ખરા.

આ અનિષ્ટ દશામાંથી રંગભૂમિનો ઉદ્ધાર કરવાના સ્તુત્ય હેતુથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ઘોળશાએ કરેલા પ્રયાસનું આ અવ-
લોકનમાં વિસ્મરણ્ય ચવું ના જોઈયે. હેમનો હેતુ ઉત્તમ અને સ્તુત્ય હતો.
પરંતુ અનેક કારણોને લીધે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત ના થઈ. લોકસંધને જાંચી
રસકોટિમાં ચઢાવવાના સફળેશથી એ સંધની રુચિની જિતરતી કક્ષામાં
આખર જિતરવાની વિપરીત ગતિ સ્વીકારવાને લીધે સંગીત તેમ જ નાટક-
વૃત્તાન્ત તથા રચનામાં સારહીનતા જ આવી; અને નટવર્ગ અશિક્ષિત
જનમંડળમાંથી સંધરવાને લીધે અભિનયમાં પણ કલાવિધાનની
સિદ્ધિ ના થઈ. હેમને આ બાબતમાં દોષ દેવાનો હેતુ નથી. હેમની
મુશ્કેલીઓ એાછી નહોતી. સિક્ષિતવર્ગમાં સંગીતપરતાને અજાણે
તેમ જ નાટકના ધંધામાં આખર ના મનાવાને લીધે એ વર્ગમાંથી
કેાઇ દાખલ થવો કઠણ; ભવૈયાના વર્ગમાં કાંઇક પરંપરાગત સંગીતના
સંસ્કારને લીધે એટલી બાબતનો માર્ગ જરાક સરળ હતો, તેથી
અશિક્ષિત ભવૈયા વગેરે વર્ગમાંથી નટોનો સંગ્રહ થણે બાગે હેમને
કરવો પડ્યો. આ સિવાય બીજી પણ મુશ્કેલિયો હતો. પરંતુ વસ્તુ-
સ્થિતિ શી હતી તે કહેવા માટે કહેવું પડેછે કે સુરુચિ અને કલા-
વિધાનનાં બલિદાન કરીને હેમણે કાર્ય આરંભ્યું અને અભાળ્યે ગયા.

સાર્વજનિક રંગભૂમિની આ સ્થિતિ હતી, અને છે. પરંતુ કલાના
પ્રેમથી ખાનગી જિભા કરેલા નાટ્યખેલોની સ્થિતિ ધણું વર્ધથી
અનેક કારણોને લીધે જુદી જ હતી. એલ્ફિન્સ્ટન તથા ડેકન કોલેજોના
વિદ્યાર્થીઓનાં સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજીનાટકો અભિનયમાં જાંચાં કલામય
તત્ત્વથી ભજવાતે આજ ૩૫-૪૦ વર્ષ થઈ ગયાછે. ડોક્ટર ભાંડાર-
કર અને મરહૂમ કાશીનાથ ત્ર્યંબક તેલંગ એ અભિનય માટે
ખાનગી વખતમાં સિક્ષણ વખતો વખત આપતા રહે જોયેલાછે.

પરંતુ માત્ર થોડી સૂચનારૂપ જ શિક્ષણ હતું. બાકી સર્વ વિદ્યાર્થીઓની આત્મશક્તિનું જ ફળ હતું; તોપણ થોડીક સૂચનાઓમાં ઉત્તમ કીમતી તત્ત્વો એઓ બતાવતા હતા. તેમ જ મરહૂમ ત્રાઈસર કાયવટેએ પણ એ પ્રકારનાં શિક્ષણ પોતાના વિદ્યાર્થીઓની મંડળીને આપેલાં બહુપામાં છે. હાથી જિંમી રસિક વિદ્વાતાની છાયામાં ઉત્તમ કલાવિધાન સધાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ અપવાદરૂપ સ્થિતિ ગણવાની છે. વિદ્યાર્થીઓનાં આ પ્રકારનાં નાટકોમાં પણ અનિષ્ટ રુચિયોનો પ્રવેશ મનાં ક્ષતિયો થાયછે, તે ગુજરાત કોલેજમાં બજવાપલા કેટલાંક નાટકમાં નજરે પડ્યુંછે.

અકરણુ ૧૧ મું.

અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ.

આપણી ગુર્જર રંગભૂમિની આ સ્થિતિ જોડે થોડીક સરખામણી કરવા માટે આપણા દેશના બીજા પ્રાન્તોની રંગભૂમિનું થોડુંક દર્શન કરીશું તો કાંઈક જુદો પ્રકાર પડશે, માટે એ પ્રદેશ ઉપર ત્વરિત સંચરણ કરી જઈએ. મરહૂમ હ. હ. મુર * "The Rise of the Drama in the Modern Aryan Vernaculars of India" વિશેના પોતાના નિબંધમાં લખેછે:—

"We must pause now to summarize the results: (1) In the pre-English period no modern Indian Vernacular except Gujarātī had any original native drama, (2) Sindhī, Punjābī, Urdu, Bengālī, and Uriyā, perhaps Marāṭhī had no dramas at all, while Hindi and Maithilī had trans-

* "Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists" (1892 A. D.) p. 312 જુવો.

lations from Sanskrit or undramatic dialogues called નાટક like those of Dayārām Kavi of Gujarāt; in Gujarāt the commencement was made with the (3) ગાનેદાય નાટક and અપાર્શ્વ so early as or even before the 14th century A. C. on the one hand, and with the *ākhyānas* of Premānanda and Vallabha in the 17th and 18th centuries on the other; and (4) probably Hemācharya's પ્રાકૃત પ્રભાકર sūtra 95 which would presuppose a dramatic literature in Gujarāt. Thus Gujarātī is proved to be earlier than the other vernaculars in its poetry, prose and drama. May its present and future history as its past be equally interesting and ennobling."

આ અવલોકનમાં ન્યૂનાધિક્તાઓ છે, તે હિન્દુસ્તાનની બીજી દેશી ભાષાઓમાં નાટકના સ્વરૂપ તથા ઇતિહાસ વિશે મહે' પેંદા કરેલી માહિતી નીચે નોંધું તે ઉપરથી જણાઈ આવશે. એટલે ઉપરના ઉતારાની ઝીણી પરીક્ષા કરીને આ સ્થળે કાલક્ષેપ નહિ' કરું. માત્ર ન્યાય ખાતર એટલું કહેવું જોઈશે કે હું. હું. ધ્રુવના મનમાં હિન્દુસ્તાનની દ્રાવિડ ભાષાઓ નહિ' હોય, માત્ર આર્ય-

* પ્રેમાનન્દની કૃતિ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'રોષદર્શિ'ક સત્યસામાખ્યાન'-ની પ્રસ્તાવનામાં 'નાટકને સ્થળે કોઈ પણ પ્રાકૃત ભાષામાં આખ્યાન રાખ્દ ચાજ્જો' ઇત્યાદી માટે સૂત્રધાર કને હેમાચાર્યપ્રણીત 'પ્રાકૃત પ્રભાકર' ના ચ'ચાણુમા સૂત્રનું પ્રમાણુ અપાવાયુંછે. આ પ્રાકૃતપ્રમાકર નામના અન્ય માટે પુષ્કળ અન્વેષણ કર્યા છતાં હેના નામનિશાનનો ખતો લાગતો નથી. સ્વ. અમનલાલ દલાલે પણ મહેને કહેલું કે એ નામનો અન્ય કહિ' પણ, જોનસ'ડારોમાં, થાદીઓમાં, કોઈ પણ સ્થળે, જોયો કે જલ્દયો નથી, એ કૃત્રિમ અને અસત્ય વસ્તુ જ બધી થયેલીછે.

બાપાઓ જ ઉદ્દિષ્ટ હશે. પરંતુ હિન્દુસ્તાનની દેશી બાપાઓ એમ સામાન્ય લક્ષેષ્ય કર્યો છે તે સાદસનું દ્વાર ઉઘાડે છે; જોકે નિબંધના નામનિર્દેશમાં તે Aryam એમ વિશિષ્ટતાદર્શક ચબ્દ છે એટલે કાંઈક રક્ષણ મળશે.

પ્રથમ મરાઠી નાટકો લખ્યે: મદારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ ઉપર નાટક બજવવાનો આરંભ કર્યો. તે નિમ્ન-મદારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ. તેનાથી કહી સકાય એમ નથી. પરંતુ ધણા પ્રાચીન સમયથી જાહેર ઉત્સવોને પ્રસંગે નાટકો બજવવાનો પ્રચાર હતો એમ જણાય છે.

નાટકોની વાર્તા આરંભકાળમાં પૌરાણિક પ્રસંગો ઉપર રચાતી હતી. કોઈ કેવતાનાં પરાક્રમો, દય અવતારના સંબંધી વૃત્તાંતો વગેરે ખડ્ગવાર ગામડાંઓની રંગભૂમિ ઉપર બજવાતાં હતાં. નાટકના આરંભકાળમાં મદારાષ્ટ્રના જિલ્લાઓમાં કુર્ણાટક તરફથી નાટક-મંડળીઓ આવતી હતી. સૂત્રધાર અને વિદ્યપક લાખા કાળથી પરિચિત હતા. નાટકના આરંભમાં ગણપતિ અને સરસ્વતીના વેશ હમેશાં આવતા હતા, અને સૂત્રધાર ખેલના વિજય માટે તેઓના આશીર્વાદ માગતો હતો. ગામડાંની રંગભૂમિ ઉપર એક ખીજ તરફનો ખેલ બજવાતો હતો, જેનું નામ લલિત. આ કાંઈક પ્રદક્ષન (Farce) જેવો ખેલ હતો, અને જેમાં ધણા હસવા જેવા નકલખેલ થતા હતા. ઉપર કહેલા ખેલ હજી પણ કેટલાંક ગામડાંઓમાં જોવામાં આવે છે.

— રંગભૂમિની સંસ્થા અવિચિન્ન આવી આવી છે, અને ઉત્તરોત્તર જેમાં પ્રગતિ થતી આવી છે.

+૫૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર પરશુરામપંત તાત્યા ગોડબોલેએ ઉત્તરરામચરિત, મૃચ્છકટિક, વેણીસંહાર ઇત્યાદિ સંસ્કૃત નાટકોનાં બાપાન્તર કર્યાં હતાં. ખીજાં સંસ્કૃત નાટકોનાં પણ બાપાન્તર થવા લાગ્યાં અને એ રીતે અનુકરણ ચાલ્યું.

+ આ માહિતી મળ્યે ૫૬૨૯ વર્ષ થયાં. (તેથી ૬૫ કરતાં વધારે એમ કહી સકાય)

મરાઠી નાટકો લખનારાઓમાં આદિપુરુષમાનો એક કુરુંદનાડનો વિષ્ણુપંત ભાવે હતો. અપર્યા કિર્તીમકરે હાલના સંગીત-નાટકો લોકરુઢ કર્યા. 'સંગીત-શાસ્ત્ર' અને 'સંગીત-સૌખ્ય' હેતુે રચ્યા; પૂર્વોક્ત નાટક લગભગ ભાષાન્તર હતું અને ઉત્તરોક્ત મહાભારતમાની કથા ઉપરથી સ્વયંકૃતિ રૂપે રચેલું હતું, આ સમયમાં બીજા લેખકોએ પણ હાલ પ્રચલિત આરંભના, અને દરેક વર્ષે નવા નાટકોની સંખ્યામાં વધારો થતો જાય છે.

હાલના વખતમાં અંગ્રેજી જયવા ફ્રેન્ચમાથી હાસ્યરસ નાટકો અને કરુણરસનાટકોના ભાષાન્તરો જયવા સંયોજનો મરાઠી નાટક-સાહિત્યમાં ઉમેરાવાં લાગ્યાં છે. હાલ લેખકો અનેક છે હેમાં મુખ્ય શંકર મોરો રાનડે છે સામાજિક અથવા ઐતિહાસિક વિષયો ઉપર પણ કેટલાક નવા નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં છે અને રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયાં છે. જૂના મરાઠી નાટકસાહિત્યમાં કરુણરસનાટકો નહોતા. નાટકમાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોય છે જૂના કાળમાં પણ તેમ જ હતું કેટલાક કેવળ ગદ્યનાટકો પણ છે.

નાટકમાં સંગીત પણ ભળેલું હોય છે, અને તે નાટકના દેહ-અંશ તરીકે જ. નાટકમાં વિદ્વપકને દાખલ કરવામાં આવે છે જૂના નાટકોમાં પણ વિદ્વપકનું દર્શન છે. વધારે જૂના કાળના નાટકોમાં શંખાસુર તે વિદ્વપકને સ્થાને આવતો હતો. અપાત્રનો વેશ સામાન્ય રીતે પુરુષો ભજવે છે. માત્ર હમણા હમણામાં સ્ત્રીઓ નટ વર્ગમાં દાખલ થઈ છે નટનો ધણો પુરુષોને માટે પણ આખરદાર ગણાયો નથી. પરંતુ કથાપ્રિય જનો અભિનય કરે તે હવકુ ગણાતું નથી અભિનયકથા ક્રમે ક્રમે સુધરતી જાય છે કથાપ્રિયજનોનો અભિનય હાલ થોડા વખતથી જ પ્રચારમાં આવ્યો છે અને તે આખરદાર ગણાય છે.

તામિલ નાટકો ઐતિહાસિક કાળની પૂર્વે અસ્તિત્વમાં હતાં. હેમાંનાં હાલ એકે રચ્યા નથી. ૧૪ મા

તામિલ નાટકો સૈમના અન્ત સમયે રચાયલા એક જ નાટક
 ("અરિચંદ્ર" = હરિચંદ્ર) નો અંગ્રેજીમાં અનુ-
 વાદ માલુમ પડે છે. હાલના સમયમાં કેટલીક કલાપ્રેમી મંડળીઓ
 જૂની વાર્તાઓ, આખ્યાયિકાઓ, વગેરેને ગદ્ય-નાટકના રૂપમાં મૂકે-
 છે; કવચિત્ સંગીતમાં મૂકે છે. અને તે સંસ્કૃત અથવા શૈક્ષીઅરનાં
 નાટકોના બંધારણનાં હોય છે. એ નાટકો તેઓ બજાવે છે. નાટકનો
 ધ્વંસ કરનારી મંડળીઓના કરતાં આ નાટકોની રચના સારી હોય-
 છે. પ્રાચીન તામિલ નાટક હમેશાં સંગીતમાં રચેલાં હતાં. 'શીલપ્પ
 ધિકરમ્' x નામના તામિલ મહાકાવ્યમાંથી પ્રાચીન તામિલ નાટક
 વિશે માહિતી કાંઈક મળે છે. એ કાવ્યની ટીકામાં નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી
 જિતારા આપેલા છે. એ શાસ્ત્રમ-થો હાલમાં મળતા નથી. આધુનિક
 તામિલ નાટકમાં દરે દરે પાશ્ચાત્ય નમૂના ઉપર અભિનય થયો છે.
 મુંબાઈના નાટકની નકલ પણ કરાવા માંડી છે. કલાપ્રેમી નાટકખેલ
 તામિલ ભાષામાં કોમેજના વિદ્યાર્થીઓ કરે છે. હરિચંદ્ર, રામ,
 નલ, વગેરેનાં આખ્યાનો બજાવે છે. એક મરાઠા બ્રાહ્મણ કોમેજના
 વિદ્યાર્થીઓએ નાટકમંડળી જીતી કરી હતી. પરંતુ કલાપ્રેમી અભિનય
 પણ આબરૂદાર ગણાતો નથી.

પુંજમીમાં નાટક રચાયલું અથવા બજાવાયલું જણાતું નથી.

હાલના સમયમાં પુંજમમાં અનેક નાટકમંડળી-

પુંજમમાં નાટક. ઓ છે. પરંતુ તે ધણે ભાગે મુંબાઈમાં બજાવા-

તાં ઉર્દુ નાટકો બજાવે છે. કેટલાંક પુંજમી

અન્યકર્તાઓએ નાટકો લખ્યાં છે—હાલમાં; પણ તે મઘનિયેધક મંડળી-
 ને માટે, અથવાતો હાલની મુસલમાન વિરુદ્ધ સંસ્થાને માટે રચાયલાં-
 છે. પણ તે ઉર્દુમાં રચાયલાં છે. કલાપ્રિય નાટકખેલ પુંજમમાં
 આજથી ૨૦ વર્ષ ઉપર બહુ જોસમાં હતો. હાલ હેતુ જોર ભાગ્યું-
 છે. ત્યાં કેટલાક અંગ્રાણી લોકો હતા તે ગયા પછી એ મોડ જતો

રહોછે. કોઇ કોઇ વાર કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત નાટકો કલાપ્રેમથી બજાવેછે. એ પ્રકારના ખેલ ગૌરવાચરવાળા નથી ગણાતા. પંજાબમાં હાલના કાળમાં અભિનય બહુ કલામય નથી. સારા ગાનારને શુજરાનના સાધન તરીકે રંગભૂમિ કામ આવેછે. રંગભૂમિ ઉપર અભિનયકલા ગૌણ વસ્તુ છે. સંગીત તે જ પ્રધાન ભાગ ગણાયછે.

પરંતુ પંજાબમાં બે સંસ્થાઓ ધ્યાન ખેંચનારી છે. નાટકને માટે ખરી રસિક માગણી જનસમાજમાં હોત તો એ સંસ્થાઓ સંસ્કારી નાટકની સંસ્થામાં વિકાસ પામત. હેમાંની પ્રથમ- 'રામ-લીલા' ના ખેલછે. હેમાં રામાયણમાંના મુખ્ય વૃત્તાન્તોનું અનુકરણ થાયછે. રામ, સીતા અને રામના બાધયો એ વેશ ન્દાના છોકરાઓ લેછે; ખીજે વેશ મ્હોટી હમરના પુરુષો લેછે. એ ખેલ આઠ દિવસ ઉપરાંત ચાલેછે; દરરોજ એક કલાક, એમ. હેમાં કર્શો વાર્તાલાપ, કે અભિનય, કે સંગીત, હોતાં નથી; પરંતુ ખીજું ધોંધાટ વાળું વાદ્યોદ્ધિ હોયછે. Passion Play ના જેવું હેતું સ્વરૂપ હોયછે. ખીજી સંસ્થા 'સાગ' ની છે, ('સ્વાક્ષ' = વેશ). હેમાં મ્હોટી હમરના પુરુષો વેશ લેછે, અને પ્રસિદ્ધિ પામેલા કાવ્યો-ધર્મપરાયણ જેવાં-ખોલેછે. નટોને જાંચી બેઠક ઉપર બેસાડીને જિયડીને નગરમાં ફેરવેછે; વચમાં વચમાં થોભેછે તે વખત થોડાક પદો એઓ ખોલેછે. હેમાં અભિનય કે સંગીત હોતા નથી. કાવ્યોનો વૃત્તાન્ત તૃતીય પુરુષમાં વાર્તાકથનના રૂપમાં હોયછે.

હ. હ. દુવ 'બવાઈ' ને પ્રાચીન ગુજરાતી નાટકની પદ્ધતિએ ચલાવેછે. તો આ પંજાબી સંસ્થાનો કેવળ અનાદર કેમ થશે ?

સિંધીમાં લખેલાં નાટક ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પૂર્વે જાણ્યામાં આવ્યાં નથી. એ વર્ષમાં મિસ મેરી કાપેન્ટર સિંધ આવી તે વખત હૈદરાબાદની ટ્રેનિંગ કોલેજના હેડમાસ્ટરે એક વાર્તા ઉપરથી નાટક રચી વિદ્યાર્થીઓ કને બજાવ્યાં હતાં. એ જાણું નહોતું. મર્ફી

પ્રથમ ૭૫૫૬ નાટક “નળ અને દમયંતી” એક હિન્દુ લેખકે રચ્યું હતું. ક્યારામ જેઠમણ કોલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળાએ એ સરસ રીતે ભજવ્યું હતું. તે પછી વીસ વર્ષ સુધી કશું ના થયું. પાણું ઈ.સ. ૧૮૯૬-૯૭ માં મિરઝા કૃષ્ણચંદ્રના તથા મિ. દીનારામના રચેલાં સિંધી નાટકો પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં. મિરઝા કૃષ્ણચંદ્રે “મર્યાદા શાંક વેનીસ”નું અનુકરણ સિંધ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલું છે જેયું છે. હેમાં અભિનયકલા જોયા પ્રકારની હતી અને નાટકની રચના પણ સમર્થ લેખકનો હાથ જણાવનારી હતી. સિંધી નાટકોમાં “નળ દમયંતી”નું સર્વ મધમા છે બાકીનાં મધ તથા પદમા છે. ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પછીના સમયમાં યુનાઈટેડ કેટલીક નાટકમંડળાઓ આવતી, અને હેના ઉપરથી કેટલીક સ્થાનિક મંડળાઓ જોવી થઈ હતી. પણ એ સર્વ યુનાઈટેડ રંજભૂમિમાંનાં ઉદ્ભૂ નાટકો ભજવતી હતી. સિંધી નાટક વિશે પ્રેમ પ્રેક્ષક પાઠશાલે દ. જે. કોલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળા જોવી કરી ત્યાં સુધી કાંઈને નહોતો. હાલ નાટકની સંસ્થા સિંધીમાં સારી સ્થિતિમાં છે. કલાપ્રેમી નાટકને પ્રચાર સિંધમાં ૧૦-૧૨ વર્ષથી થઈ છે. એ રીતનાં નાટક કરવાં એ ગેર આખરફાર ગણાતું નથી; જોકે કેટલાક જૂના વર્ગના લોકો હેની વિરુદ્ધ છે.

પરંતુ આ અર્વાચીન નાટકની ઉત્પત્તિની પૂર્વે સિંધમાં ત્રણ સંસ્થાઓ હતી, જે નાટકનું કાંઈક પૂર્વસ્વરૂપ ગણાય: (૧) મસ્કરા તથા નાચા-એટલે પુરુષ નાચનારા; (૨) ભક્ત; અને (૩) રાસતરી. (૧) મસ્કરા તથા નાચનારાઓ જીવનમાંથી લીધેલા વિવિધ દાસ્ય-જનક વૃત્તાંતો તત્કાલ રચનાથી ભજવતા; અને હેમાં અભિનયકલા તથા અનુકરણકૌશલ સાતું દર્શાવતા. (૨) ભક્તો ‘કથકો’ જેવા હતા; એ વિવિધ ગીતો ગાતા, અને મહાભારતમાંથી, ગુરુ નાર્મકના જીવનમાંથી વગેરે વૃત્તાંતો ભજવના. (૩) રાસતરીઓ (આપણે અહિંના રાસધારીઓ) કૃષ્ણચરિતના વૃત્તાંતો ભજવના.

બંગાળીમાં હેલ પ્રથમ ઠરકારે નાટક લખાયાં તે ખાતરીથી નિશ્ચિન થઈ સકતું નથી. પણ હાલમાં સર્વથી પ્રથમ નાટક ઈ.સ. ૧૮૨૧ માં હતું. 'કલિરાજયાત્રા નાટક' હેતું નામ હતું. રામ-રામમોહનરાયના 'સંવાદ કૌમુદી' નામના સાપ્તાહિક પત્રમાં હેતું અવલોકન થયું હતું. એ નાટક તે વખતે લખવાયું પણ હતું. પછીનાં વર્ષોમાં નાટકો લખાયાં ત્યાં પણ બહુ બહુ અંતરે. માર્કસ મધુસૂદન દત્તા નાટકમંથોના સમયથી બંગાળી નાટકને વિશેષ વેગ મળ્યો. હેમનું પ્રથમ નાટક 'શર્મિષ્ઠા' નામનું ઈ.સ. ૧૮૬૮ માં હાલમાં લખવાયું હતું. પરંતુ ખરેખર નાટકનો વિકાસ અને કીર્તિકાળ ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં 'નીલદર્પણ' નાટકથી માંડીને હતો. રાય દીનબંધુ મિત્ર બહાદુરે એ નાટક રચ્યું હતું. બંગાળીમાં ગળાતી ખેતી સંબંધે તોફાન થયેલાં તે એ નાટકનો વિષય હતો. હાલના કાળમાં નાટકોનો ફેલાવ પુષ્કળ થયો છે.

પૂર્વકાળમાં બંગાળી નાટકોનું બંધારણ સંસ્કૃત નાટકોના જેવું હતું; પાછળના કાળમાં શૈક્ષણિકઅરના નમૂના ઉપર બંધારણ થવા લાગ્યું. બંગાળી નાટકો ગદ્ય તથા પદ્ય બંને એકાં રાખીને લખાયેલાં. સંગીત પૂર્વકાળથી જ બળેલું છે. પાત્રવર્ગને જોણવાનાં જ ગીતોને રૂપે એ સંગીત દાખલ હોય છે. એક અથવા અનેક પાત્રને સાથે લાગા ગાવાનાં ગીતો હોય છે. પણ ગ્રીક Chorus (કોરસ) જેવું ગાયકમંડળ તો નથી. કવચિત્ જ આરંભકાળનાં નાટકોમાં છે. આપણા દેશનાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય વાદોની સાથે ગીતો ગવાય છે.

અભિનયકલા બંગાળીમાં ઠીક ચુલ્હોત્કર્ષ પામી છે. અનેક નટોએ તથા નટીઓએ જિંયા પ્રકારની કલા માટે ખ્યાતિ મેળવી છે; અને ખરેખરું રસિક વિધાન દર્શાવે છે. પરંતુ હજી સાધારણ નટવર્ગમાં ખાસ અને સર્વત્ર સુધારાની જગા છે.

કલાત્રેમી નાટકમંડળીઓ હાલમાં અનેક રચ્યે છે. વાસ્તવિક રીતે નાટ્યકલા લોકોના ધ્યાનમાં પ્રથમ આણી તે ઈ.સ. ૧૮૭૦ થી

૭૦ સુધીમાં કલાત્રેમી બજવનારાઓએ જ. સાર્વજનિક નાટકગૃહ તો છેક ઈ.સ. ૧૮૭૨માં જ શરૂ થયું. કલાત્રેમી નટ બનવામાં કર્યું અપમાન નથી ગણાતું; તોપણ કેઈ યુવક નાટક મંડળીમાં દાખલ થાય તે બહુ ઘણું નથી મનાતું, કેમકે અજાણ્યા તથા મિશ્ર મંડળ-માં નકારી દેવો પડવાનો ભય રહેલો. બાકી જોયી પદવીના માણસો કલાત્રેમી નાટક બજવવાનું પોતપોતામાં કરેલે ખરા.

હાલ જે પ્રકારનાં નાટકો રંગભૂમિ ઉપર બજવાય છે તે શરૂ થયાં તે પૂર્વે બંગાળામાં જુદા પ્રકારનાં નાટકો હતાં. તે ખાનગી મકાનના ખુદશા ચોકમાં અથવા દેવાલયના નટમંદિરમાં, રંગભૂમિ જોવી કર્યા વિના જ, બજવાતાં હતાં. એ નાટકોનું નામ 'યાત્રા' હતું. હેમને વિષય ધણું કરીને પૌરાણિક વૃત્તાન્તોમાંથી લેતા. વૃત્તાન્તના પ્રમાણમાં ૩૦ થી ૧૦૦ માણસોનું નટમંડળ હેમાં હોતું, વખતે તેથી પણ વધારે. પોશાક અને બીજી વેશસામગ્રી-રંગ શિવાય-એ વાપરતા. (કવચિત્ પ્રસંગે રંગાક, સિંદૂર, અને કાજળનો ઉપયોગ થતો). વાર્તાલાપમાં દ્વંદ્વાં અથવા વાક્યો બોલાતાં, પણ તે વિરલ હતાં. પણ આ દેશનાં વાલો સાથે ગવાતાં ગીતો તે જ એ નાટકોની મુખ્ય સામગ્રી હતી. હેમાં હાસ્યરસનો ભાગ-વિદૂષક તથા બીજાં યાત્રા વડે-વિશેષ આગળ પડતો હતો. 'યાત્રા'ઓના બંધારણમાં કાલક્રમે ફેરફાર થતા ગયા, અને નાટકનો આકાર ધારણ થયો. હાલના સમયમાં પ્રજા 'યાત્રા'ઓના બેલ ચાલે; પરંતુ હેમાં ફેરફાર એટલા બધા દાખલ થયા છે કે રંગભૂમિ વિનાનાં નાટકો જ હેને કહી શકાય.

'યાત્રા'ઓના સમયની પૂર્વે 'પંચાલી' 'તર્જ', 'સંકીર્તન' વગેરે નામના બેલો થતા હતા. પરંતુ હેમાં અભિનયના અંશ નહિ જેવા જ અને મુખપાત્રો ભાગ લેતા, ગીતો એ જ પ્રધાન ભાગે હોતાં. "પંચાલી" માં એ પ્રકાર હતા. 'તર્જ' નાં ગાયત્રોનો પ્રકાર

તો આપણા ગુજરાતમાં 'કલગીવાળા' અને 'તુરોવાળા' ની હિન્દુ-સ્તાની ભાષામાં લાવણીઓની પરસ્પર સ્પર્ધા જેવો જણાય છે, ટોલ અને કાંસીભેડાનો હેમાં વાલ તરીકે ઉપયોગ થાય છે.*

આ ઇતિહાસ જોતાં હું, હું, કુવની કલ્પના-ગુજરાત શિવાય અન્ય નાટકની ઉત્પત્તિ નહોતી તે-કાંઈક ચિચિલ થાય છે.



* 'તર્જ' જે પ્રતિસ્પર્ધી મંડળીઓ એકઠી થઈ પ્રત્યેક અમુક વિષય ઉપર સાથે મળી ગાય છે. પણ એક જણ એક લાંબું કાવ્ય ગૂઢ પ્રશ્નવાળું ગાય છે, અને સ્હામી મંડળીને એ અર્થ ઊડવાનું બીકું સંકપવાનું ટહે છે. અને પક્ષ એ પછ તત્કાળ જોડી કાઢે છે.

કલ્પાવિભાગ.

કલાવિભાગ.

પ્રકરણ ૧ છું.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં સુખ્ય અંગો તથા સામાન્ય લક્ષણ.)

આ સમગ્ર અવસોકનથી સામાન્ય પરિણામ તો એ જ આવે છે કે આપણી અદ્વિતી રંગભૂમિની હાલની સ્થિતિ કલાના વિષયમાં બહુ જ ઊતરતી છે. આભનયકલાની આ નિકૃષ્ટ અવસ્થાથી થતી ગ્લાનિને લીધે એ કલાનાં ખરાં અને જાંમાં ધારણોત્ત્વ દર્શન તથા પરીક્ષણ જનમંડળ આગળ મૂકવાના ઉત્તમ ઉદ્દેશથી પ્રેરણાને આ વિષય ઉપર ચર્ચા ઈ.સ. ૧૮૯૮-૯૯ માં Students' Literary Society ની સમક્ષ અમદાવાદમાં મહેં કરી હતી; ત્યારે જ બહુ અંશે પુનર્યોજન કરીને આ નિબંધ વિદ્ય-મંડળ આગળ નિવેદનરૂપે ધર્યો છે.

આપણે જોઈ ગયા છીએ કે નાટકની ઉત્પત્તિ બહુધા સર્વ દેશોમાં નૃત્ય, સંગીત, ભાવપ્રદર્શક અંગવિક્ષેપ, (વિપ્રાક્રમ) વગેરેથી થઈ થઈ કાલક્રમે મૂક નાટ્યનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થઈ, પછી એક પાત્રકૃત આલાપ, અને પછી ઉભયાલાપ-એ ક્રમમાં દર્શન દે છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં આ પ્રકારનો વિકાસક્રમ થયેલો સળગી રીતે જણાય છે. આરમ્ભકાળમાં એકસ દેવના ઉત્સવો વખત, અને પછીથી સર્વ કાંઈ ઉત્સવ વખત, જે chorus-ગાયકમંડળ-નું કાર્ય માત્ર ગીતો ગાવાનું હતું તે ક્રમે ક્રમે નાટકની રચનાનો પાયો બન્યું. અલગત, આરમ્ભના ક્રમ વખત તો ગ્રીક rhapsodists (છટક ગીત ગાનારા) જેવા બટકતા ગાયકો, આપણા દેશના 'ભરથરીઓ,' મરાઠીમાં 'પવાડા' ગાનારાઓ,

વગેરે જેવા તે નાટકનાં અમમામી સ્વરૂપો હોવાં જોઈએ. અંગ્રેજીમ Panch and Judy નો ખેલ કરનારા હોયછે અને ત્હેને મગતા આપણા દેશમાં દોરીઓ ખેંચી પુનઃજાંને નયવી પૂતળાંનું જ નાટક ખેલ જોવું કરનારા અસલ કરના હતા, તે પણ નાટકની ઉત્પત્તિ સચવી સકેછે; હેમાં મૂક નાટ્ય અને ઉત્તેજાલાપ બંનેનું વિવક્ષ્ય મિશ્રણ આવેછે.

નાટકના સ્વરૂપની ઉત્પત્તિ ઉપર પ્રમાણે જણાયછે, હેના સૂક્ષ્મરૂપની ઉત્પત્તિ-હેની ઉત્પત્તિનું માનસ-અભિનયની ઉત્પત્તિનાં શાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ જણાતું કારણ-મનુષ્ય સ્વભાવ-માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ માં રહેલી અનુકરણ-આમાં કાંઈક છે, તેમ કારણે. કાંઈક પોતાના હૃદયભાવનો અન્ય પ્રતિનિધિ-દ્વારા ઉદ્ગાર કરવાની વૃત્તિમાં પણ સંભવેછે. અનુકરણવૃત્તિ કેવી પ્રકૃતિગત છે હેનું એક સંયોદ વર્ણન Actor's Art નામના પુસ્તકમાંથી જિતારવા લાયક છે. આ વૃત્તિ સર્વવ્યાપક છે, જન્મ-થી જ પ્રાપ્ત છે, અને આત્મવિવક્ષણતાનો લોપ કરી સર્વમનુષ્યોને એક સમાન વયલા વડના ગુણવાળાં બનાવનાર આ સમયની શિક્ષણ-પદ્ધતિ બાળકનામાં અકાળે આત્મસંવેદન પ્રેરી હેની અનુકરણસંક્રિતનો નાશ કરી નાંખેછે, એમ અર્થો કરી હેના દૃષ્ટાન્તમાં એક ધર્મ સંબંધી માસિકમાં આવેલી વાત લખીછે. એ લેખકે પોતાનાં ધરની બારીમાં બેઠે બેઠે નીચે એક બાળક પોતાના ગોડિયાઓને ઉચ્ચ સ્વરે વાર્તાના આવેશથી પોતાના ધરનો બનાવ કહેતો સાંભળ્યો હતો તે બીના વર્ણવીછે. એ છોકરો બોલ્યો:—

“I was sittin' in my mother's chair; an' my sister come into the room, an' said in a narsty snarly way, “Get out of that chair.” My father was in the room, an' he said to me “Stay where

you are till you're asked in a proper manner." So I stayed where I was, an' my sister stood and sulked with a finger in her mouth, scratchin' my sleeve with her other hand. Me an' father didn't take no notice of her, an' all at once she up with my new inkstand off the table an' threw it downstairs. Broken. Then she up with the oranges an' threw them downstairs. One 'it the 'all lamp. Broken.

"My father stood lookin' on, with his hands in his pockets, an' then he said, "Now, my girl, per'aps you'll go to bed?"

"Tantrums. Oh, I call'em tantrums. But there that's like a girl—if you won't let her do one little thing she wants to do, she does a lot of others *worse*."

એ ભેખક કહેછે: આ બનાવનું વર્ણન અનુપમ રીતે એ છોકરા-એ કર્યું હતું; હેવું તદ્દપ કર્યું હતું કે સર્વે વૃત્તાન્ત જીવંત નજર આગળ જોતો થયો હતો. કદુ અને ધુરંકતા અચાજે એ છોકરી બોલી હતી તે રીત; હેના બાપનો ચાન્ત આત્મસંયમ; એક આંગળી મ્હોમાં નાંખતી, અને મારવાને તત્પર પણ તેમ કરવાની હિમ્મત ના રાખતો અનર્થકર બીજો હાથ રાખતી, એ છોકરીની ધૂંધવાતી વૃત્તિ; પોતાની અશક્તિને લીધે બપજેલો હેનો અદ્ય ક્રોધ; વેરે વાળવામાં પરિણામને વિશે બેદરકારી;—આ સર્વ એ છોકરાએ કરેલા આ-ભેખનમા પ્રગટ થયાં હતાં. 'Broken' એ શબ્દ બોલનાં કાંઈક હાસ્યપ્રદર્શક અપ્રતિકાર્યતા બતાવનારી સ્વરવિકૃતિ હેણે કરી હોમાં

હેવી પૂર્ણ પ્રતીતિ જણાતી હતી કે જાણે નવા ખડિયા મળવા તે તો હેના જીવનમાં વિરલ પ્રસંગના બનાવ હોય. ખડિયાના ભંગ સાથે હેના સર્વ મ્હોટાં મ્હોટાં મનોરથનાં સ્વપ્નાંના પણ કડકે કડકા થઈ ગયા.

Broken. નવો ખડિયો હેની કને કાયમ રહ્યો હોત તો એ યાં યાં પાનાં કરત હેની કંપના જ થતી કંઠણ હતી. અને દિવાનખાનાનો દીવો એ દીવાના પૈશા બેઠા હતા, અને પૈશા એ ચીજ હેના ઘરમાં મોંઘી હતી, એ broken થઈનાં અચારણમાં હેણે પૂરેલી મહત્તા ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાવું હતું. આ દૃષ્ટાન્તમાંથી એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ સૂચવાય છે તે એ કે અનુકરણના સાદૃશ્ય માટે અનુકૃતિ કરનાર માણસે પોતાને પોતાના પોતાપણને કાચવાર ભૂંધી જઈ, જાણે પોતાના સ્વરૂપમાંથી બહાર જવું જોઈએ; દુઃખમાં આત્મસંવેદન દ્રુત થવું જોઈએ.

નાટ્યકલાનું ખીન્નું અન્તર્નિહન-પોતાના હૃદયભાવના અન્યના પ્રતિનિધિપણની મારફત ઉદ્દ્યાર કાઢવાની (અન્ય દ્વારા પોતાના વૃત્તિ વિશે *Rejected Addresses* માં ભાવનો ઉદ્દ્યાર) આમરના અનુકરણમાં-ઉપદાસરમે પણ કાંઈક તથ્ય સ્વરૂપમાં-કહ્યું છે.

"Has life so little store of real woes,
That here ye wend to taste fictitious grief?
Or is it that from truth such anguish flows,
Ye court the lying drama for relief?"

અહિં ઉપરનું તત્ત્વ સ્પષ્ટ રૂપે નથી. અને જીવનનાં દુઃખમાંથી છૂટી ક્ષણિક સુખની આશાએ નાટક જોવાને લોકો આવે છે એ કંપનાનું, જીવનના અતુલવનો નાટકના કૃત્રિમ જીવનદ્વાર ઉદ્દ્યાર જોવાને આવે છે એ કંપના જોડે અવિશ્લેષ્ય મિશ્રણ થઈ મળ્યું છે. પરંતુ બંને કંપના દામાંથી નીકળી સકે એમ છે. કાંઈક આ પ્રકારનો

જ વ્યાપાર નાટકને વિશે એક શ્રીક Comedian, હાર્પરસ નાટક-કારે જતાબોલે:—

"For whensoever a man observes his fellow
Bear wrongs more grievous than himself has known
More easily he bears his own misfortunes."

"પોતાના કરતાં વધારે બારે દુઃખ ખમતા બીજા મનુજ જન્મુને જોઈને માણસ પોતાની વિપત્તિયો વધારે રહેલાઈથી સકન કરેછે."

મતક્ષત્ર કે માણસને પોતાનાં ખાનગી ક્ષુદ્ર દુઃખો વ્યથા કરેછે પણ ઉન્નતિ આપતાં નથી, તે અન્ય જનની વધારે બારે વિપત્તિ-યોમાં સમજાવથી ભાગ લેવાથી દૂર થાયછે અને વિપત્તિયોનું ચિન્નન કરવામાં શકાયલા મનને ઉરકેરવાની સાથે ઉન્નત ભાવમાં ચડાવેછે. આ પ્રકારની નાટકમાં પ્રગટ થતા અનુભવોના દર્શનથી થતી હૃદયને જિતી કક્ષામાં ચડાવનારી શક્તિને એરિસ્ટોટલે—* "વિશુદ્ધીકરણ" નું નામ વચાર્ય રીતે આપ્યુંછે. કેમકે આ પ્રકારના રંગભૂમિના અનુ-ભવો પ્રેક્ષક મંડળના હૃદયને ઉન્નત ભાવમાં દોરી પોતાનાં ક્ષુદ્ર દુઃખોમાંથી મલિનતાનો ભાગ કાઢી નાંખી શુદ્ધ કરેછે. હામાં અન્ય દ્વારા—રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતા નટનાં સુખ દુઃખાદિદ્વારા—પ્રેક્ષકો પોતાના હૃદયનાં સુખદુઃખોનો ઉદ્દગાર કરવાનો વ્યાપાર પણ સૂક્ષ્મરૂપે કરેછે—એ કલ્પના પણ ગ્રીક્ષી રીતે સમાયછે.

અનુકરણશક્તિ અને અન્યદ્વારા અન્તર્ભાવનો ઉદ્દગાર—એ બે બીજા અભિનયની પ્રવૃત્તિનાં છે, ત્હેમાં અભિ-
(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં નયના કલાસ્વરૂપ માટે અનુકરણ એ જ મુખ્ય લક્ષણ: સ્વાભાવિકતા) અને વ્યવહારને ઉપયોગી તત્ત્વછે. પરંતુ આ અનુકરણમાં ઉત્તમ અને રસિક કલાનું સ્વરૂપ પ્રવિષ્ટે શાય ત્હારે જ અભિનય ખરો બને. તે કલાસ્વરૂપ માટે

શાં શાં લક્ષણ આવશ્યક છે તે તપાસવાનો પ્રસંગ આવે છે. એ લક્ષણોનાં વિશેષ અંગોની ચર્ચા કરતા પહેલાં હેની સામાન્ય રેખાઓ પ્રથમ જોઈશું. આ નિબંધના આરંભમાં કહ્યું છે તેમ નટ તે નવીન સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક છે. એ સર્જનશક્તિ વિના અભિનય તે શુધ્ધ અનુકરણ-અસલ પ્રમાણે નકલ-એમ જ બને. સામાન્ય ફોટોગ્રાફ અને રસિક કથારચિત્ર ચિત્ર, વચ્ચે જે ફેર છે તે અનુકરણ અને અભિનય (કલામય અભિનય) વચ્ચે છે. એ બેનું ભેદક સ્વરૂપ એ સર્જનશક્તિમાં સમાય છે. એ સર્જનશક્તિ શી રીતે પ્રાપ્ત થાય એ તો અતિ અગત્ય વાંત છે; 'નૈસર્ગિક પ્રતિભા' જેમ કવિત્વમાં તેમ સર્વે રસિક કલાવિધાનમાં આવશ્યક પ્રથમ પાયો છે. પરંતુ એ પ્રતિભાને ખીલવી સાદામ્બ આપનારા વિધિ છે અને આવશ્યક છે. આ ચર્ચામાં પ્રસંગવચ્ચાત્ એ વિધિનું પણ સૂચન થશે પરંતુ મુખ્ય વાત એ સર્જનશક્તિના સંપાદક તત્વના સ્વરૂપનું અભિનય તે યશે. એ સંપાદક તત્વો તે જ અભિનયકલાનાં વિશેષ અને સામાન્ય લક્ષણ.

તો પ્રથમ સામાન્ય લક્ષણો લઈએ. એક તો સ્વાભાવિકપણું છે. નટના અભિનયમાં કૃત્રિમતા તે નાટ્યના માધ્યમી વ્યાપારને વિરોધી બને છે. નાટ્યનું સામર્થ્ય હેમાં જ સમાયું છે, - અર્થ તે તદ્દરૂપ, બનાવી માધ્યમો આજ્ઞાસ ઊભો કરવો. અને જે નટના અભિનયમાં પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે આતો રામ કે સીતા, કે દુષ્યંત કે શકુન્તલા નહોત, પણ હેનો વેશ ધારી ફલાણો ફલાણો છે, એટલું જ નહિ પણ હેના લાવ પ્રદર્શનાદિકમાં પ્રકૃતિને પ્રતિકૃતિ લક્ષણો જ સુધાર્ કૃત્રિમતા પ્રગટ થાય, ત્કારે જે માધ્યમ રચનાનો અમકાર કલાનું ખાસ ધન છે તે લુપ્ત થઈ જાય.

પરંતુ આ અભિનયનું સ્વાભાવિકપણું તે જીવનમાં જે પ્રકૃતિની સ્વાભાવિકતા જણાય છે તે નથી. નરે અભિનય (અચ્ચાસસાધિત કરવામાં સ્વાભાવિક "હોવાનું" નથી, અથવા સ્વાભાવિકતા) - "બનવાનું" છે. જરાક વધારે સ્પષ્ટતા

કરિયે. ઉપર જાળકની અનુકરણવૃત્તિ વિશે દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે તે વિચારિયે. એ જાળકે મર્વ ભાવ-પોતાના, પોતાની બહેનના, પોતાના પિતાના સંવેગાવ તથા સ્થિતિવૃત્તિ વગેરેનું તદ્દપ અનુકરણ કર્યું હતું. અને, હેના સ્વાભાવિકપણાને ક્ષીણ જ તદ્દપતા સધાઈ હતી. પરંતુ હેનો હેતુ અભિનય કરવાનો નહોતો. એતો સ્વાભાવિક રીતે પોતાના નિત્ય જીવનનો વ્યાપાર કરીને પોતાના ગોઠિયાઓને વાત કરેનો હતો. અર્થાત્, પોતાના અનુકરણ-વ્યાપાર જાડાં સૂધી હેને કાંઈ ધારીને જીવે છે એમ એ જાળકને ખબર નથી હોતી ત્યાં સૂધી હેના સર્વ અભિનય, અંગવિક્ષેપ, વગેરેનું પોતાને જ જ્ઞાન નથી હોતું. પણ જે ક્ષણે હેને ખબર પડે કે મ્હારી નકલ બધા ધારીને જીવે છે, તે જ ક્ષણે હેના અનુકરણ-માંથી લાસિત્ય જતું રહી કંઠગાપણું આવે છે. પરંતુ નટને તો પોતાના અભિનયનું જ્ઞાન થાય છે ને રાખવું પડે છે. અનુકરણ માટે આત્મ-સંવેદનનો ભોપ થવો આવશ્યક છે એ ખરું, પણ તે ભોપ નટની ધૃતિથી કરેલો ભોપ છે, અર્થાત્ નટ પોતે જાણીને આત્મજ્ઞાન તજે છે. જાળકને પ્રમંગે જે અંગવિક્ષેપ, સ્થિતિવૃત્તિ, વગેરે વગર પ્રયાસે ઉત્પન્ન થાય છે, તે નટને પોતે જાણીને અનુકરણવિષય કરવાં પડે છે. જે વાતો-કલ્પનારચિત વસ્તુઓ-જાળક ખરી માને છે, તે નટ પોતે માને છે એમ ભાસ બતાવવો પડે છે. જાળક જેવું સ્વા-ભાવિક છે તેવા સ્વાભાવિક નટ પોતાની કલાને બજે બનવાનું છે. નટની સ્વાભાવિકતા તે કૃત્રિમ સ્વાભાવિકતા છે. પરંતુ ઉપર જે કૃત્રિમતા ત્યાજ્ય બનાવી છે તેનો અર્થ પ્રમંગ નથી. સ્વાભાવિકતાની કૃત્રિમતા ગૂઢ રાખવી એ કલાનુ રહસ્ય છે. અર્થાત્, આ વિષયમાં સ્વાભાવિકપણું અને કલા એ અભિન્ન છે; ભિન્ન છે તો કલાનું કળ સ્વાભાવિકતા છે.

• આ ઉપરથી જણાશે કે અભિનયની સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એમ નથી કે અભિનય માટે માત્ર આપણા સ્વાભાવિક

(તાર્કાલિક ભર્મિને લક્ષણોને ભર્મિને રહેવું અને કરોઃ અભ્યાસ
 વધ ના થવું) હેના સાધન માટે આવશ્યક નથી. Mac-
 Ready કહેછે:

“ The actor's art is to fathom the depth of character, to trace its latent motive, to feel its finest quiverings of emotion, to comprehend the thoughts that are hidden under words and thus possess one's soul of the actual mind of the individual man.”

“નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે-પાત્રના લક્ષણનું ઊંડાણ માપવું, હેના ગૂઢ હેતુ સોધી કાઢવો, હેના ભાવનાં આછામાં આછાં સ્ફુરણો અનુભવવાં, યજ્ઞોની પાછળ નિગૂઢ રહેલા વિચારોનો પૂર્ણ માસ કરવો, અને આ રીતે એ પાત્રની વ્યક્તિત્વથી, હેના વાસ્તવિક સ્વરૂપથી પોતાના આત્માને અર્પિત કરવો. ”

પરંતુ આ તે એકંદર સ્વરૂપના અભ્યાસની સામાન્ય આકારમાં વાન થઈ. પંજી અભિનયમાં છૂટા છૂટા પ્રસંગોની વખતે પણ તાર્કાલિક પ્રેરણાને ભર્મિને રહેવું એ પણ બૂઝ છે. સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એ નથી. સર હિનરી અર્વિંગ કહેછે:—

“ There will, of course, be such moments, when an actor at a white heat illuminates some passages with a flash of imagination (and this mental condition, by the way, is impossible to the student sitting in his arm-chair); but the great actor's surprises are generally well-weighed studied and balanced. We know Edmund Kean constantly practised before a mirror effects which startled his audience by their apparent spontaneity.

It is the accumulation of such effects which enables an actor, after many years, to present many great characters with remarkable completeness."

“અક્ષત, હેવા કેટલાક પ્રસંગ બને કે ધોળા તેજથી ધીકતા લોખંડ જેવી પ્રેરણાની પરાકાષ્ટાએ ચટ્ટેસો નટ પોતાની કલ્પના-શક્તિના ઝખકારો વડે કોષક બાગ ઉપર પ્રકાશ પાડે (આરામ ખુરશીમાં બેસી રહીને જીવનનો વિસ્તીર્ણ અનુભવ મેળવનાર અભ્યાસી-ને આ માનસિક દૃશ્ય અચકચ જ છે તે પ્રસંગવચાત્ કહેવું જોઈએ); પરંતુ સમર્થ નટના દેખાતા અણુચિન્તના ચમત્કારો ધણે બાજે તો પ્રથમથી ખરોખર તોલન કરી, અભ્યાસથી કરી, સમ-પ્રમાણ બનાવી, સાધેલા હોયછે. આપણને ખબર છે કે એડમંડ કીન પોતાના પ્રેક્ષકમંડળને જે અદ્ભુત ચમત્કૃતિયોના દેખાતા સ્વયંભૂ સ્વરૂપથી આશ્ચર્ય પમાડતો હતો તે પોતે ચાટલાની રદામે રહીને વારંવાર અભ્યાસ વડે તૈયાર કરતો હતો. દાવા ચમત્કારોનો સમુદાય એકત્ર થઈ અનેક વર્ષે ધણાં મ્હોટાં પાત્રસ્વરૂપો વિલક્ષણ પરિપૂર્ણતાથી ઉપરિચિત કરવાને નટ શક્તિમાન થાયછે.”

આમ આકસ્મિક જણાતા અભિનયચમત્કાર ખડું જોતાં અભ્યાસનું ફળ હોયછે; પરિપૂર્ણ કલાવિધાયક લાંબા અને કાળજી-પૂર્વક અભ્યાસથી આ ફળ સાધેછે, અને આ રીતે “કલાવડે કલાને સંતાડેછે;” પરંતુ તાત્કાલિક જિર્મિના ઉપર ભરૂંસો રાખીને એ નથી રહેતો. હેવી કૃતિને દૃષ્ટિએ યોગ્ય ઉપમા આપી કહ્યુંછે કે:-

તરવાનું પ્રથમ ચિહ્ન હેવા માટે તોફાનમાં વ્હાણ બાગવાના ઉપર ભરૂંસો રાખવા જેવું એ કામ છે.*

આમ સ્વાભાવિકતા માટે અભ્યાસની આવશ્યકતા છે, અને

તાત્કાલિક ઊર્મિને વશ થવું જોખમ બરેલું છે.—

(ઊર્મિને વશ થવાના એ સામાન્ય ધોરણ ખરું છે. તથાપિ કાંઈ વિરલ પ્રસંગે) વિરલ પ્રસંગે—સમર્થ નટને દાથે—હેવી તાત્કાલિક

ઊર્મિના ઉછાળા સફળ નીવડે છે. હેનું

એક ઉદાહરણ Actor's Art નામના પુસ્તકમાં એક સ્થળે મળે.

છે. મિસ હેમેન ફ્રેસિદ (લેડી માર્ટિન) એક વખત "The Lady of Lyons" ના નાટકનો પોતાનો પ્રથમ અભિનય કરતી હતી તે વખતનો પોતાનો એક બનાવ ફેહે છે:—

"As I recalled to Claude in bitter scorn, his glowing description of his Palace by the Lake of Como, I broke into a paroxysm of hysterical laughter, which came upon me, I suppose, as the natural relief from the intensity of the mingled feelings of anger, scorn, wounded pride, and outraged love, by which I found myself carried away. The effect upon the audience, was electrical, because the impulse was genuine. But well do I remember Mr. MacReady's remonstrance with me for yielding to it. It was too daring he said; to have failed in it might have ruined the scene (which was true). No one, moreover, should ever, he said, hazard an unrehearsed effect. I could only answer that I could not help it, that this seemed the only way for my feelings to find vent; and if the impulse seized me again, again, I feared, I must act the scene in the same way.

And often as I have played Pauline, never did the scene fail to bring back the same burst of hysterical emotion, nor, so far as I know, did any of my critics regard my yielding to it as out of place, or otherwise than true to nature" *

“જે વેળાએ કલોડને મ્હે ધિક્કારની કટુતાથી સભારી આપ્યું કે કોમો સરોવર ઉપરના ત્હારા મહેનતું કે'વ ભમકદાર જૂઠું વર્ણન ત્હે કર્યું હતું, તે વેળાએ હું એકાએક ઉન્માદજનિત અદૃશ્યતાથી મશુબ્ધ થઈ ખડખડાટ દસવા મઠી ગઈ, ક્રોધ, ધિક્કાર, આધાત પામેલી ગર્વવૃત્તિ, અને પ્રેમને મળેલું ઘેર અપમાન, આ સર્વ મિશ્ર ભાવથી હું ધસડાઈ જતી લાગતી હતી તે ભાવસમુદાયની તીવ્રતામાથી રવામાવિક છટકારા તરીકે આ દાસસંલોભનો ઉન્માદ આપોઆપ મ્હને પ્રાપ્ત થયો. પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર લીજળીની શક્તિના ચમત્કાર જેવી થઈ, કેમકે એ ભિમિ અકૃત્રિમ હતી પણ મ્હને બરોગર સાબરે છે કે મિ મકરેલીએ મ્હને એ ભિમિને વશ થવા માટે કપકો દીવો હતો એ કહે-એ બહુ માદસપૂર્ણ ક્રમ હતો, હેમા જે નિષ્ફળતા થઈ હોત તો બધો એ અભિનયખેસ કથળી જાત (અને એ વાત ખરી હતી) હેલે વળા કહ્યું —પૂર્વપ્રયોગથી તૈયાર ના મરી રાખેની કરી પણ ચમત્કૃતિનું જોખમ કાષ્ટકે પણ માથે લેવું ના જોઈયે હું એટલો જ ઉત્તર દઈ સડી કે-“હું એ જાનતમા પરવશ હતી, મ્હારાથી એ ભિમિને વશ થવા નિના રૂદેવાયુ જ નહિ મ્હારા ભાવમુચ્ચયને બ્હાર નીકળવાનો એ જ માર્ગ જણાયો, અને જે બીજાગ એ ભિમિ મ્હને ઘેરે, તો તે વખત પણ એ અભિનય એ જ રીતે કર્યો વિના નહિ રૂદેવાય એમ ધારુછું” અને પોનાઇનનો વેશ મ્હે અનેક વાર ભજાએ, અને એ અભિનયપ્રસંગ એ જ પ્રકારનો ઉન્મત્તભાવોદ્ભાવ પાછો આણ્યા

વિના રલો નથી; તેમ જ, મ્હારા જાણ્યા પ્રમાણે, મ્હારા કોષ.પણ પરીક્ષકે એ જીર્મિને વશ થવાના પ્રકારને જરૂરિયાતે ગણ્યો નથી, અને એએએએ એ પ્રકારને પ્રકૃતિને અનુરૂપ જ માન્યો છે.”

પરંતુ આ પ્રકારનું તાત્કાલિક જીર્મિને વશ થઈ અભિનય-અભકાર ઊપભવવાનું ફક્ત સમર્થ નટને હાથે અને અપવાદ રૂપે જ સંભવે છે; અને સામાન્ય તરફ તો ઉપર કહ્યું તે જ છે;—અભિનયની સ્વાભાવિકતા પૂર્વપ્રયોગના અભ્યાસથી જ સાધ્ય હોવી જોઈએ.

પ્રકરણ ૨ જી.

(અભિનયકલાનાં ધીજી સામાન્ય લક્ષણ.)

અભિનયની કલામાં આમ અભ્યાસનું મહત્ત્વ જણાવ્યું છે, તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય છે કે ગમે તે નટ ગમે (અભિનય માટે વિદ્યાલયો) તે રીતે અભ્યાસ કરે તે યજ્ઞ છે કે આ અભ્યાસ-માં અનુસરવાના સામાન્ય તરફે તથા હોના પ્રયોગનું શિક્ષણ મળવા માટે કોષ વિદ્યાલય યજ્ઞ છે ? આ પ્રશ્નને ઉપર Actor's Art ના મ-થકારે નીચે પ્રમાણે આપ્યો છે હોનો સાર આ છે:—

અભિનયકલા હોવી વિશાળ, વિવિધતાવાળી, સર્વગ્રાપક હિ કે વિદ્યાલયનાં બ-ધનો તે ખમી મકે નહિ. અભિનયકલાને આવરક માનવજીવનનું અધ્યાયન એ હોવા વિસ્તીર્ણુ વિષય છે કે વિદ્યાલયની મર્યાદામાં પૂરી નહિ સકાય, અને તેથી હોવા વિદ્યાલયના સર્વ પ્રયત્ન નિષ્ફળ ગયા છે; મનુષ્યજીવન અને સ્વઅવનો અનુભવ એ જ હોને માટે અગ્રતિમ વિદ્યાલય છે. ડોક્ટર વોગન (Waagen) નો મત હોવા હતો કે—

“Academy (કલાઓ માટેની શિક્ષણસંસ્થા)ની પદ્ધતિ

મધ્યમ વર્ગની શક્તિવાળાને કૃત્રિમ જીવ્યું પદ આપેછે; સ્વાભાવિક શક્તિને જડ કરી નાંખેછે; અને કલાના સ્વાતન્ત્ર્યમાં અદિતકારક પ્રમાણમાં સત્તા અને પારકી દબાવને પ્રવેશ આપેછે.”

દરે સર્વ કલામાં અભિનયકલા જેટલું બીજું એછે કલામાં સ્વાતન્ત્ર્ય આવશ્યક નથી. તેથી ઉપરના ધોરણે હેમાં વિદ્યાવ્રયનો પ્રવેશ થતાં એ કલાનો વિશેષ થવાનો. મેક્ રેડીના મનમાં કોઈક પ્રકારની અભિનય-શિક્ષણસંસ્થા હોય તો કીક એમ કાંઈક હતું—તેણે પશુ ઈ. સ. ૧૮૪૫ માં પારિસમાંની હેવી સંસ્થા (Paris Conservatoire) જેઈ આગ્યા પછી હેને દૂપણાર્દ ઠરાવી હતી. એ કહેછે:—“સેમસનના શિષ્યોને અભિનયનું શિક્ષણ લેતા જોયા. * * આ પદ્ધતિ બિલકુલ કાર્યક્ષમ નથી તે સ્પષ્ટ જણાયું. હેમાં કૃત્રિમ નિયમો શીખવાતા હતા; ફ્રેન્ચ રંગભૂમિમાં જે કૃત્રિમ રીતિપૂજા છે તે કાયમ રૂપમાં અદિ’ રચપાતી હતી. દાવા માર્મથી નૈસર્ગિક પ્રતિભા વ્યંગ અને મયકાઈ ગયેલી નહિ તો સંકુચિતનો થઈ જ જવાની.”

Actor's Art નો લખનાર અંતે ઠરાવ કરેછે કે—અભિનયકલા શિક્ષણશાળાઓ માટે નથી; નટની શિક્ષણશાળા વિષય છે, જે શીખવી સકાય તે તો હાલ પશુ સારી રીતે શીખવાપછે,—જેમ કે, પટા ખેલવા, અંગકસરત, નૃત્ય, બાળકુલા, ભાષા, ઇત્યાદિ. પરંતુ આ સર્વે કલાનાં માત્ર અરિયપંજર છે. અભિનયકલાનો વિનાશ થતો રોકવાને વિદ્યાલય એ ઉપાય નથી;—વિનાશ થર થરો તો ગમે એટલી વિદ્યાલયોની સંસ્થા હશે તે એ ઉત્પાત રોડી સકશે નહિ.

“ The Art of Acting ” નામના પુસ્તકનો કર્તા Percy Fitz-Gerald M. A. F. S. A. પશુ આ મત એ પુસ્તકમાં ટૂંકામાં ખતાવેછે. * એ કહેછે—અભિનય માટે ફક્ત એક જ શાળા છે,—તે જનસ્વભાવનું અધ્યયન અને એ અધ્યયન સમર્થ નાટકક્રમ-યોમાં

જ મળેછે; હેમાં સ્વભાવની સર્વ ખૂંચો અને વૃત્તિવિકારો નબરે પડેછે, અને એ સર્વની પ્રતિમા આપવા માટેના ઉપાય તથા પુક્રિતયો શોધી કાઢવાની નટને એ નાટકો ફરજ પાડેછે. અલગત, એ કલાના અંગના સાધારણ નિયમો અને વિશેષ લક્ષણો શીખવવાં એ ઇષ્ટ છે. પરંતુ તે કેવળ જુદો જ વિષય છે.

અભિનયકલા, ત્હારે, શિક્ષણવિષય તથા બની સકતી; હેમાને જે ઉત્તમ કલાવિધાનનો પ્રદેશ તે તો અશિક્ષણીય જ છે, આત્મમાધ્ય જ છે. અર્થાત્ એ કલા તે આપકજા છે. હેનાં મુખ્ય સાધારણ લક્ષણ સ્વાભાવિકતા અને હેનો અભ્યાસયુક્ત પ્રયોગ એ આપણે જોયા. તે ઉપરાંત બીજાં સામાન્ય લક્ષણ-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં અંગ-મુખ્ય ત્રણ છે:-*Tone* (હાવા); *Distinction* (વિલક્ષણતા), અને *Breadth* (શક્તિવિસ્તાર).*

પ્રથમ હાવા વિશે બોલિયે-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં ઝીણાં

અંગ તો અનેક છે; જેવાં કે શુદ્ધ ઉચ્ચાર અને

હાવા ભાષણકલા; અવાજને તાબામાં રાખવાની તથા

હ્રસ્વજાતિના ફેરવવાની શક્તિ; મધુરતાયુક્ત

વાણીનું આરોહણ અવરોહણ; મુખમુદાની શક્તિ; નેત્ર, મુખ, વગેરે-

માં ભાવપ્રદર્શન; એકે ક્ષણે અથવા એક પછી એક પરસ્પર યુક્ત

કરતા ભાવ પ્રદર્શન કરવાની શક્તિ; અંગાદિ વિશ્લેષ, ઝારંવપુક્ત ગતિ;

વસ્ત્ર હેરવાની કલા; આશ્ચર્ય જેવા ભાવથી ક્ષણભર સ્તબ્ધ થયેલાં

અંગસંચલન, અને પ્રતિપાદ્ય અર્થને અમાઉથી જ સૂચવી સકનારા

અંગસંચલન. પરંતુ આ ઝીણી વીગતોને પોતાની જઠાર રાખનાર

અને પોતાનામાં વિલક્ષણ રીતે અન્તર્ગત કરનાર, અસ્પર્શ્ય સુણો છે

ત્હેમાં મુખ્ય 'હાવા' છે. ચિત્રકલામાં જે 'હાવા'નું લક્ષણ છે ત્હેને

જ કાંઈક મળતી આ અભિનયકલાની 'હાવા' છે. ચિત્રકલામાં *Imp-*

pressionalists 'આભાસવાદી' કલાવિધાયોગી આ 'હાવા'ની

* *The Art of Acting*, pp 3-10.

મોહની શક્તિ વિશેષ રૂપે જણાય છે. હેમનું મુખ્ય ધોરણ એ છે કે અમુક દેખાવની સમય 'હાયા'ની છાપ ઉપસ્થિત કરવી, ઝીણી ઝીણી વીગતોનો અનાદર કરવો; કારણ કે આપણે દેખાવ જોઈએ છિયે તે સમયરૂપે જોઈએ છિયે અને ઝીણી વીગતો લક્ષમાં આવતી નથી ઉદાહરણ તરીકે, કોઈ સન્ધ્યાસમયે એકાદ દેખાર ઉપર અ-વર્ણનીય ખિન્ન આભાસ પસરતો જણાય છે, જેમ મનુષ્યના વદન ઉપર ગુનાંતિ વ્યાપે તેમ, એ ખિન્ન આભાસમાં સર્વ વીગતો વિદીન થઈ જાય છે, ઝાડ, પાંદડા, ઘાસ; અને તેથી આ વર્ગના ચિત્રકારો એ સર્વ વીગતોને ધુમસ જેવા આજી રૂપમાં ઉપસ્થિત કરે છે. ઝાડ, પાંદડા, યાખાઓ, -સર્વની અક્ષર દેખાઓ અસ્પષ્ટ ધાખા બને છે. હાનું નામ ચિત્રકલામાં "હાયા" તે જ પ્રમાણે અભિનયકલામાં અમુક પાત્રસ્વભાવનું સ્વરૂપ-એક ચપ્પડ પણ ઉઘાડ્યા વિના અથવા લગાર પણ દાઢ્યા ચાઢ્યા વિના, અને સ્વભાવરેખાઓની વીગતોનું સ્પષ્ટ ચિત્ર પાડ્યા વિના જ-માત્ર એ સ્વભાવમુદ્રાની 'હાયા' વડે દર્શાવી શકાય છે. આ અભિનયકલાની 'હાયા.' આ કીમતી અને ગૂઢ શક્તિ ઈશ્વરદત્ત તેમ વિરલ છે. આ પ્રકારનું કાઠિક સ્વરૂપ નિત્યજીવનમાં આપણે જોઈ શકીએ છિયે. કોઈ પ્રરુષ કશું બોલતો તથા ચાલતો નથી છતાં આપણને એમ લાગે છે કે હેનામાં કાઠિક રસ ઊપજાવે હેવું, કાઠિક આકર્ષક, લક્ષણ છે. એ જ પ્રકારે અભિનયમાં હેવી નિ-લક્ષણતા સંધાય કે નહ, માત્ર આવતાની વાર, હેણે ધારણ કરેલા પાત્ર-સ્વભાવની 'હાયા' પ્રેક્ષક મંડળની કંપનાની આરશીમાં પ્રતિબિમ્બિત થાય, તે જ 'હાયા' આ 'હાયા'નું સ પાદન થવા માટે નટે પોતાના પાત્રસ્વરૂપના આનુષંગિક અંશો નહિ પણ તાત્ત્વિક અંશો પોતાના માં જોતપ્રોત રીતે વ્યાપ્ત કરી નાખનાની જરૂર છે સર હેનરી અર્વિંગમાં આ 'હાયા' પાડવાની શક્તિ હિતમ છે+ એમ કહેવાય છે.

પરંતુ 'હાયા'નો સિદ્ધાન્ત ચિત્રકલામાં અતિ પરાકાષ્ઠાએ લઈ

જર્મ વીગતોનો તીવ્ર અનાદર કરી જાય એટલે કેવળ ઝાંખાં ધાખાં એમ થઈ જાય છે તે જોમ અનિષ્ટ છે, તેમ અભિનયમાં પણ પેલે છેડે જવાનું નથી. ખરું જોતાં વીગતોનો અનાદર એટલે નિતાન્ત ત્યાગ નહિ, મથુ વીગતોને અતિ ઝોણુ બનાવવી તે છે. સમગ્ર જાયા તે વીગતોના સમુદાયથી ક્ષિત થયેલું રૂપ છે. માત્ર એ વીગતોને યોગ્ય સ્થાનમાં પાછળ રાખી જાયનો આત્મા હેના ઉપર પાદરથો, એ કલાનું તત્ત્વ છે. વીગતોને સ્વીકારવી, પછી હેને તામે રાખવી, અને હેને પોતાના અતિ ઝોણુ સ્થાનમાં મૂકી સામાન્ય જાયાનો પ્રભાવ પાડવો એ જ ખરું તત્ત્વ છે.

હવે 'વિલક્ષણતા' (Distinction) નો વિચાર કરિયે. આ

અંગ તે 'જાયા'ની સાથે જોડાયેલું જ છે. હેનું

વિલક્ષણતા લક્ષણ આપવું કઠણ છે. એ ગુણમાં પણ

ઝીણી વીગતોને તિરસ્કાર, નજીવાં સાધનો અને

વિધિનો તિરસ્કાર, સમાવે, તે ઉપરાંત ફરક સ્વભાવસ્વરૂપની ઉદાર કંપના અને તાત્ત્વિક અંશનું દર્શન એ પણ એ વિલક્ષણતાના અંશ છે. ઊંચા પ્રકારની રસિક કેળવણી અને અભ્યાસથી એ પ્રાપ્ત થાય છે; આત્માની જન્મસિદ્ધ રસિકતા, સુધડતા, અને સામિત્ય, કૃત્રિમ આડંબરનો અભાવ, — એ હેનાં નિદાન છે. દાવી વિલક્ષણતા ગુણવાળો નટ ધાન્ત્રિક સાધનો વડે નહિ પણ પોતાના મનોજગતની મદદથી પોતાનું સ્વરૂપ પ્રગટ કરે છે; હેવો નટ રંજશૂભિ ઉપર દાખલ થતાં જ પ્રેક્ષકોના ઉપર પોતાનો પ્રભાવ સ્થાપે છે, અને જાય છે તે વખત જાણે સર્વ કાંઈ ખાલી થઈ ગયું એમ લાગે છે, અને ખીજ નટો કેવળ સામાન્ય વર્જના, લૌકિક, જની જાય છે. 'પ્રતાપ' શબ્દથી કાંઈક આ ગુણનું સ્વરૂપ સમજાય એમ છે.

ત્રીજો ગુણ શક્તિવિસ્તાર, તે પણ આત્મશક્તિથી જ સાધ્ય છે.

બુદ્ધિજગતનું એ પરિણામ છે. એ ગુણને પોતે

શક્તિવિસ્તાર સમર્થ નટ એક વાક્યમાં, એક શબ્દમાં, હેનો

સંપૂર્ણ જાણ હેની સાથે જોડાયેલા સર્વ સંસ્કાર

અને દૃષ્ટાન્ત ને ને સંભવે તે સર્વની મદિત પૂરીને એ વાક્ય અથવા શબ્દને અર્થથી મૂલ્યવાન બનાવી દેશે. આ શુષ્ક માટે સાંભો અનુભવ, અને શિષ્ટ અને અર્થભારથી ભરેલાં નાટકોનો વારંવાર અભિનય આવશ્યક છે. આપણી ગુર્જર રંગભૂમિમાં હેરાં શક્તિપૂર્ણ નાટકો જ નથી તો હેવા શક્તિવિસ્તાર સાધનારા નટ તો ક્યાંથી જ સંભવે ?

પ્રકરણ ૩ નું,

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ).

હવે અભિનયકલાના વિશેષ અંગો ચર્ચીશું. પ્રથમ 'તદ્વાપાનુભવ' લક્ષ્યે. રંગભૂમિ ઉપર નટ ને પાત્રોનો વેશ (તદ્વાપાનુભવ) બજાવેલો હોના હૃદયમાના ભિન્ન ભિન્ન ભાવ-સંચલનો નટ તદ્વાપ રીતે—મણે પોતાને જ તે ભાવસંચલન ચાલે એમ-અનુભવવા જોઈએ ? એમ અનુભવવા એ શક્ય ? શક્ય છે તો તે કલાવિધાનને અનુકૂલ કે પ્રતિકૂલ છે ? વગેરે મહત્વના પ્રશ્નો આ 'તદ્વાપાનુભવ' શબ્દમાં સમાયા છે.

આ પ્રશ્ન વિશે બે મતકલ્પના છે. એક મતનો મુખ્ય આચાર્ય પ્રખ્યાત ફ્રેંચ તત્ત્વચિન્તક, ડિડરો (Diderot), છે. હોના Paradoxe sur le Comedien માં હેણે એક સૈકા ઉપર એમ રચાણું કર્યું કે નટને પોતાના અભિનય વખત તદ્વાપાનુભવ ના ચલો જોઈએ. એ ઉપરથી ધણી ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ હતી જો-સને—પોતાની કઈય રીતે—કહ્યું કે ખૂન કરનારનો વેશ બજાવનાર નટના હૃદયમાં કાણવાર પણ ખૂની જેની લાગણી ચાલે તો નાટક

● આ પુસ્તકનું લાઘાન્તર Walter Pollock નું કરેલું છે. હેમાં મિ. (પછીથી સર) હેનરી અરબિગે ઉપોદ્ધાન લખ્યો છે.

યમા પછી તરત જ હેને કાશીએ ચઢાવેા જોઇયે. પરંતુ લાગણી હેવી થાય એ તો અભિનયના કલાસ્વરૂપથી કેવળ પ્રતિકૂળ જ છે. એ કળા નહિં પણ પ્રકૃતિની અતિ વારતચિક્તા જ યર્ષ ગર્ષ ફહેવાય. ખીજે વાણે એ જતાવાયછે કે લાગણીનો તદ્દપ અનુભવ કરે તો નંદ પોતાના હિપરનું સંયમન ખોઈ દઈ પરવશ થઈ જાય અને કલાવિધાનનું દર્શન થતું અટકી જાય. આ પક્ષને મતે નાટક તે નટને માટે નહિં પણ પ્રેક્ષક વર્ગ માટે છે તેથી નટે પોતાનો વિષય પોતાના અન્તઃકરણમાંથી નહિં પણ બહાર રહેલી સામગ્રીથી પ્રગટાવવાનો છે. માટે પાત્રસ્વભાવને અંગે શા શા ભાવ તે પાત્રના હૃદયમાં ઊત્પન્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય તે પરીક્ષા કરીને પોતે તે અનુસવવાના નથી પણ ખીજને દર્શાવવાના છે. હેને તે પાત્ર થવાનું નથી, પણ હેવા જણાવાનું છે. પોતે હેવા ભાવ નિત્ય જીવનમાં અનુભવાતા તેમને તેમ જ ઉપસ્થિત કરે તો પ્રેક્ષક વર્ગને કશો ચમત્કાર લાગે નહિં. માટે નટે પાત્રના ભાવ તટસ્થ રહીને અભ્યાસ કરી, તટસ્થ રહીને જ પ્રેક્ષક વર્ગ આગળ તે રજૂ કરવા જોઇયે. આ મત “અભ્યામજન્ય કલા” સ્વીકારનારાઓનો છે.

ખીજે પક્ષ “સ્વયંભૂ કલા” નો છે. એ મતે નટના હૃદયમાં પાત્રનાં ભાવસંચલનોનો તદ્દપ અનુભવ થવો એ ઇષ્ટ અને કલાને આવરયક છે. ‘અભ્યાસજન્ય કલા’ ના પક્ષવાદીઓ ફહેછે કે પ્રત્યેક અંગચેષ્ટા, વાણીની સ્વરવિકૃતિ, નયનનું સંચલન, વગેરે કાળજીપૂર્વક અભ્યાસનો વિષય જનાવી હેની ચમત્કૃતિનું માપ આગળથી કરવું જોઇયે; જેથી કરીને કશું અણધાર્યા પ્રસંગને અથવા તાત્કાલિક ઊર્મિને લઈસે ના રાખતાં, સર્વની પ્રથમ વિચારપુક્ત યોજના કરીને નિશ્ચિત હિદેયને સાગ કરવાની કૃતિ થવી જોઇયે; તદ્વારે, ‘સ્વયંભૂ કલા’ ના પક્ષવાદીઓનો મૂળ પાયો એ છે કે નટે પાત્રના ભાવનો અનુભવ જેટલો થાય તેટલો કરવો, અને પોતાની

લાગણીઓમાંથી જ સ્વાભાવિક રીતે પોતાનો અભિનય હેતી મેળે વિકસે એમ કરવું. પ્રથમનો પક્ષ અભિનયને પરલક્ષી કલા માનેછે અને બીજો પક્ષ આત્મલક્ષી માનેછે.

આ સ્વયંભૂ કલાના પક્ષ વિશે મુખ્ય બે તથ્ય વાંધા લેવાય છે. પ્રથમ તો એ કે-યદ્યપિ આ મત પ્રમાણે અભિનય દરવાથી વૃત્તાન્ત ઉપર ભાવની કવિત્વમય છાયા પડી સકે, તથાપિ એ માર્ગ સ્વીકારવાથી કલા નહિં પણ કેવળ પ્રકૃતિનો જ પ્રવેશ થાયછે, નટનું કર્તવ્ય એ છે કે ભાવનું પ્રદર્શન પોતાના નવીન પ્રકાશમાં કરવું, માત્ર પોતે તે ભાવ અનુભવીને પ્રેક્ષકને અભ્યાસ માટે સોંપવા તેમ નથી. બીજો વાંધો એ છે કે વખતે સમર્થ નટને દાથે સ્વયંભૂ માર્ગના સ્વીકારથી પણ ઉત્તમ કલાવિધાન સંભવે, પરંતુ નટ-વર્ગના મોટા ભાગને એ માર્ગ મુશ્કેલીઓથી ભરપૂર છે. ત્રીજો વાંધો એ ખતાનાયછે કે વખતે કોકવાર નટ ભાવની ઉચ્ચ કોટિ સુધી પોતાને ઉઠકેરી સકે પરંતુ એ રૂપાન્તર દ્વેષા એ ભાગ્યે જ ધારી સકવાનો; અને એટલું તો ખરું જ કે પોતાના ભાવસંચલનો દ્વેષાં પોતાને તાગે ભાગ્યે રૂઢે અને ધણા અધુરવાયો બનાવોને લીધે હેમાં ભંગ પડવાનો સંભવ છે. x

આમ બે પક્ષ છે. પરંતુ પ્રથમ તો એ જ રૂઢેવાનું પ્રાપ્ત થાય-છે કે આ બે પક્ષનાં નામ જ બ્રમભૂલક અને અપુક્ત છે. કેમકે સ્વયંભૂ પક્ષની માગણી એટલી જ છે કે નટે અભિનય કરતી વખત શુષ્ક અને તે પ્રસંગના ભાવગળથી અસ્પૃષ્ટ રૂઢેવું નહિં પણ તે તે ભાવ તદ્દપ અનુભવવા ભોંછયે; અર્થાત્, હેમાં આન્તર અનુભવને સ્થાન આપવાનું છે. દાનો અર્થ 'સ્વયંભૂ' સખ્ધી ખરી રીતે નથી દર્શાવતો, તેમ જ એ તદ્દપાનુભવના પક્ષનો હેતુ એ નથી કે અભિનય સ્વચ્છન્દભૂલક અને તાત્કાલિક ભિર્મિને વશ જ

થવો જોઈએ. જે ભાવેનો તદ્દપ અનુભવ થવો છાટ છે તે અનુ-
ભવેનો પૂર્વપ્રયોગ અભ્યાસદ્વારા કરવાને બાધ નથી એટલું જ
નહિં પણ સર્વથા છાટ અને આવશ્યક છે. ખાસ કારણ એ છે કે
અભિનયની કલાના પ્રયોગ હેમના પ્રગટ થવાના કાળની મર્યાદા-
માં જ નિયન્ત્રિત છે, હેમાં સુધારા વધારાનું રૂપાંતર અશક્ય છે.
મિસ એલન ટેરીએ એક પ્રસંગે કહ્યું હતું:-

“ Acting is not like drawing. You make a
line. If it is wrong, you rub it out at once and
make another. With acting that is impossible; there
is no altering—it must stand. I often feel as if I
must cry to the audience, oh, that is wrong, not
as I meant it to be; let me act that part or
sentence over again. ”*

“ અભિનય તે ચિત્રના જેવી વસ્તુ નથી. ચિત્રમાં તો એક
રેખા ભૂલે દોરો; તે ખોટી હોય તો તરત બૂધી નાખો, અને બીજી
બનાવી સેકો. અભિનયમાં એ અશક્ય છે. હેમાં ‘કશું બદલી શકાય
નહિં’—જે અભિનય કર્યો તે કાયમ જ રહેવો જોઈએ. મને ધણી
વખત એમ યાદ છે કે જાણે હું પ્રેક્ષકમંડળને કહું—‘ અરે, એ
ખોટું છે, એમ મ્હારે કરવાનો હિંસ નહોતો. એ ભાગ અથવા
એટલું વાક્ય ફરીથી મને ભજવવા લો. ”

અર્થાત્, અભિનયકલાના પ્રયોગનું સ્વરૂપ અવિરોધ, અનિ-
વર્ત્ય છે; ગયેલાને બૂધી નંખાય, ગયેલાને પાછું ધરાય, હેતું નથી.

* મુંબાઈના એક અંગ્રેજ દૈનિક પત્રમાં ધર્મા વર્ષ ૧૯૫૨ આવેલા
લેખમાંથી કાપી લીધેલું.

મિ. વુલ્ફસ (Mr. Wills) ની ચિત્રશાળામાં મિસ એલન ટેરીની
મોટે મિસ કોર્ક્રાન (Miss Corkran) ને મુલાકાત થઈ હતી અને પછી
ઈસેક્સમાં એક રથને ફરી મળી હતી તે વખત આ વાત થયેલી.

જ્યારે એકન ટેરી જેવી સમર્થ નદીનો અનુભવ દાવો છે ત્યારે એમ કોણ કહેશે કે અભિનયની કલા તાત્કાલિક ભિન્નિતે વસ છે, અને હેને પૂર્વપ્રયોગ અને ચિન્તનયુક્ત અભ્યાસની અપેક્ષા નથી ?

તેમ જ, બીજા પક્ષનું નામ 'અભ્યાસજન્ય-વકલા' આપુંછે તે પણ અવધાર્ય છે. અભ્યાસ તો તદ્દપાનુભવના પક્ષવાદીઓને પણ ધ્રુવ અને આરમ્ભક ધોરણ તરીકે સ્વીકાર્ય છે. બીજા પક્ષના પ્રધાનાચાર્ય-ડિડ્રો-નો તો સિદ્ધાન્ત નટે પાવના ભાવનો આન્તર અનુભવ કરવો જ નહિં એમ છે. તે અને અભ્યાસ એ બે ભિન્ન વસ્તુ છે. એટલું જ નહિં. પણ જો ભાવનો અનુભવ કરવાનો નથી તો અભ્યાસ શોનો અને શી રીતે કરવાનો રહ્યો ? અભ્યાસનો વિષય જ લુપ્ત થઈ જવાનો.

અરી 'વાન એ છે કે આ બંને પક્ષના યુદ્ધમાં કમનું મૂળ આ છે: ભાવોનો અનુભવ નટે કરવો તો ખરો. પણ કયારે, અને કિયા પ્રકારે ? અદિંજ બૃહ્મ યાયછે, અને વાદશાટિના કમનું અયોગ્ય વિચલન કરવામાં આવેછે. અભિનય કરતી વેળાએ ભાવાનુભવ કરવાનો છે એ તો ખરું જ; પરંતુ તે નિત્યજીવનના અનુભવ-સ્વકીય અનુભવ-જેવો નહિં, પણ જાણે હેના જેવો. એ પ્રકારના ભાવની રિચતિમાં કલ્પનાબદ્ધે પોતાને મૂકીને નટે તે અનુભવ કરવાનો છે. આમ કલાત્મક તત્ત્વ જોવાથી બંને પક્ષની તકરારનો નિવેડો આવી સકેછે, અને ઉપરની ચર્ચામાં બેલાર્સ (Bellars)ના Fine Artsના પુસ્તકમાંથી સારોદ્ધાર કરીને મૂકેલી કાટિમાં સ્વયંબૂપક્ષને આત્મલક્ષી અને અભ્યાસ પક્ષને પરલક્ષી કહોછે એ બેદકરણમાં બેલાર્સનું રખસન ચવાનું-મૂળ પણ હવે જણાઈ આવશે. અભિનયકલા જ પોતાના અન્તઃસ્વ-

*Gaiizo (ગિઝો) એમ કહેછે કે -કોઈ પણ ભાવનું સફળ પ્રદર્શન કરવા માટે એ ભાવ અનુભવવાની સક્રિય હોવી જોઈયે, અને કોઈ કાળે હોવો ભાવ જાતે અનુભવ્યા હોવો જોઈયે; પરંતુ અભિનય વખતે તે ભાવ અનુભવવો તે જરૂર નથી અને અનેકવાર લાભ કરતાં હાનિ હેમાં વધારે થાયછે.

રૂપે પરલક્ષી છે, તે આત્મલક્ષી અને જ નહિં. તદ્વપાનુભવના પ્રશ્નનું સમર્થ સમાધાન (Lewes) દયુધસે કર્યું છે તેમાં છેવટે એક આત્મન્ત અર્થગર્ભ વચન મૂક્યું છે:—

“ His (i. e. the actor's) passion must be ideal,—sympathetic, not personal. ”

“ નટનો ભાવોદ્વેગ ઉત્તમ ભાવના રૂપ હોવો જોઈએ—પાત્રના ભાવોદ્વેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્વેગથી સ્વકીય બનેલો હોવો નહિં. ”

આમ નટનો ભાવાનુભવ સ્વકીય ના હોવો જોઈએ એ ખરું, પણ જાણે કે સ્વકીય હોય નેમ જોઈએ. આ “ જાણે કે ” શબ્દોમાં જ તત્ત્વ સમાયું છે. નટ તે જ પાત્રનો વેશ ધરે છે. તેની જોડે અભિન્ન નથી પણ બિન્ન હોઈને અભિન્નવત્ છે. “ જાણે કે સ્વકીયભાવ અનુભવતો હોય ”—એ રિશ્તિમાં આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી બને અર્થ મિથ યાય છે; સ્વકીયતામાં આત્મલક્ષી અર્થ, અને “ જાણે કે ” થી નટનો આત્મસંયમ દાખલ થઈ પરલક્ષી અર્થ પ્રવિષ્ટ યાય છે. આ બે અર્થ—આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી—બંનેનું સમતોલપણું સામ્યવામાં અભિનયનું કલાવિષયક આતુર્થ રહ્યું છે. ઉપર અભિનયકલાને પરલક્ષી કલા કહી છે; પરંતુ એટલું વિશેષક લક્ષણ ઉમેરવાનું કે સર્વ પરલક્ષી કલામાં આત્મલક્ષી શુભ પણ ચૂકરૂપે અંતર્ગત રહે છે જ; પરંતુ સર્જનવ્યાપારને પ્રસંગે પરલક્ષીપણું એ જ આત્મલક્ષી અંશના પાયા ઉપર રચાય છે.

આ સ્વકીય અનુભવથી બિન્ન અનુભવનું તત્ત્વ મમ્મટે ‘કાવ્ય-પ્રકાશ’માં રસનિષ્પત્તિના અન્વીક્ષણ પ્રસંગે અભિનયગુણાચાર્યના મતનો ઉલ્લેખ કરતા જો બતાવ્યું છે તે જ છે. અભિનય યતા નાટકમાં સ્થાયી આવાદિક જે પ્રેક્ષકની સમક્ષ ઉપસ્થિત યાય છે તેમાંથી રસની નિષ્પત્તિ યત્નાનું કારણ એ જ છે કે એ ભાવાદિક-આધાર છે પણ

પણ મહારા નથી, શત્રુના છે પણ શત્રુના નથી, તટસ્થના છે પણ તટસ્થના નથી. હેવા પ્રકારની સંબંધથી સ્પષ્ટ તેમ જ અસ્પષ્ટ પ્રતીતિ ઉત્પન્ન થાયછે. અર્થાત્, નટને પણ ભાવાનુભવ અભિનયદશામાં હેવો સ્વકીય છતાં સ્વકીયભિન્ન એમ થવાથી જ રસોત્પત્તિ થવાની. આ જ તત્ત્વ Bellars (બેલાર્સ)ના Fine Artsમાં સરળ રૂપે બતાવાયુંછે. એ લખેછે:—

"Just as the child tries to fancy herself a shop-keeper or a nurse, or a fine lady, so the more cultivated man or woman takes pleasure in searching in his or her own breast for the various emotions which lie there ready to be called forth by suitable circumstances, and enjoys the sentiment when it is unconnected with the difficulties, troubles, disappointments, and sorrows associated with the realities of life."

"જેમ બાલિકા પોતાને દુકાન ચલવનારી, અથવા છોકરાંની ધાત્રી, અથવા કેાઇ મોમાદાર બાઈ, માની લેછે, તેમ જ બાળક કરના વધારે સંસ્કાર પામેલી પુરુષ અથવા સ્ત્રી પોતાના હૃદયમાં રહેલાં, યોગ્ય પ્રમંગો વડે પ્રગટ થવાને તૈયાર રહેવા, બાવસંચલનોનું અન્વેષણ કરવામાં આનન્દ માનેછે, અને જીવનના વાસ્તવ સ્વરૂપ સાથે જોડાયેલી મુશ્કેલિયો, પીડાઓ, નિરાશાઓ, અને શોક, એ સર્વથી અસ્પૃશ્ય હોયછે હેવા બાવ-રસ-નો ઉપભોગ કરેછે."

જીવનના વાસ્તવિક અનુભવોથી અસ્પૃશ્ય-એ લક્ષણમાં જ સ્વકીયતાના ત્યાગનો અંશ આવ્યો સુઘ પિવેચકને જણાઈ આવશે પરંતુ તેની સાથે જ પોતાના હૃદયમાં બીજરૂપે રહેલા બાવોનું અન્વેષણ બતાવ્યું તેથી સ્વકીયતાનો પાયો પણ સૂચવાયોછે. અભિ-

નવયુગાચાર્યની ચર્ચામાં પણ પ્રેક્ષકાદિના હૃદયમાં વાસનારૂપે રહેલા ભાવોની અપેક્ષા તો મનાઈ જ છે. આ પ્રકારના અનુભવ માટે તદ્દપ થવું-પોતાનું વ્યક્ત સ્વરૂપ હેનામાં ફૂગાડી દેવું-દૂંકામાં હેની જોડે પોતાનું અદ્વિત સ્થાપવું, એ સાધનની આવશ્યકતા છે. હાનાં અનેક ઉદાહરણો છે. મિસિસ બેન્ડમેન-પામર (Mrs. Bandmann-Palmer) નામની નટી વિશે કહેવાય છે કે હેણે હૈમમેટનો વેશ રૂપ કરતાં વધારે વખત બળવ્યો છે, એક ‘ડૉલી ટેલિગ્રાફ’ નામના વર્તમાનપત્રના પ્રતિનિધિને એ ફહેતી હતી કે-“હૈમમેટનો ખેસ કરવાને આગલે દિવસે હું કાંઈ જોરે વાત કરતી નથી; એ પાત્રસ્વરૂપના અત્તરતરવા પ્રવેશ કરવાનો પ્રયાસ બિંકવા પૂંચાંથી કરું છું, ચાહું છું, બોહું છું, અને વિચાર કરું છું તે પણ પુરુષની પેઠે. સાંજ સુધીમાં હું એટલી તો ઉત્કેશપત્રી ચાહું છું, હેવી તો એ પાત્રસ્વરૂપથી આવિષ્ટ બનું છું, કે અણુધાર્યો ખખડાટ ચાપ તોપણ હું લગભગ રાઈ પડું.”

આ પ્રકારની નટ અને પાત્ર વચ્ચેના સ્વરૂપાદૃતની સ્થાપનાને અંભાવે જ ઉર્વશીએ સ્વર્ગમાં ‘લક્ષ્મીસ્વયંવર’ નાટકમાં લક્ષ્મીને વેશ બળવતે ‘પુરુષોત્તમને હું પસંદ કરું છું’ કહેતાં ‘પુરુષોત્તમ’ને બદલે પુરૂરવનું નામ દેવાનું રખમન કર્યું હતું. લક્ષ્મીના પાત્રસ્વરૂપમાં વિધીન થવાને બદલે પોતાના હૃદયમાનો પુરૂરવ ઉપરનો પ્રેમ પ્રગળ થઈ તદ્દપાનુભવમાં ક્ષતિ આવી.

તેમકારે, નટનો ભાવોદ્દેગ પાત્રસ્વરૂપ જોડે એકરૂપ થવાની આવશ્યકતા છે એમ કલાવિધાન માગી લે છે. માટે Rejected Addressesમાં બાપરનની નકલ કરનારા કાવ્યમાં જે નીચે પ્રમાણે કહ્યું છે તે માત્ર ઉપહાસની કાદિમાં જ પડશે:—

“ Or is it that, from truth such anguish flows
Ye court the lying drama for relief ?

Long shall ye find the pang, the respite brief;

Or if one tolerable page appears
In folly's volume, 'tis the actor's leaf,
Who dries his own by drawing others' tears,
And raising present mirth, makes glad his
future years."

અદિ' નટને પ્રેક્ષક મંડળને શોક અથવા આનન્દમાં મૂકવાના વ્યાપાર સાથે પોતાના હૃદયમાં કરો સ્પર્શ જ નથી. એ તો માત્ર પોતે પૈસા કમાવા માટે આ દમ્મ કરેછે હેવો આદેષ આપ્યો- છે, તે અભિનયના કલાવશરૂપે માગી લીધેલા તદ્દપાનુભવનો નાણી જોઈને જ અનાદર કરેછે.

આ તદ્દપાનુભવ આવશ્યક છે, એટલું જ નહિં પણ વાસ્તવિક છે. નટવર્ગ એ પ્રકારે અનુભવ કરેછે. હેનાં પ્રમાણ પુષ્કળ છે. The Actor's Art નામના પુસ્તકમાં "Learn to Feel" એ વિષયના પ્રકરણમાં એ સર્વ પ્રમાણ સવિસ્તર આપ્યાછે. પરંતુ હેમા તો મુખ્ય મુખ્ય જ ઉદાહરણો છે. હેમા કયા પ્રમાણે "Masks or Faces" નામના પુસ્તકમાં મિ. આર્ચરે અભિનયનું માનસસાઅ-દષ્ટિથી અન્વીક્ષણ કરતા ડિડરોના સિદ્ધાન્તની વિરુદ્ધ જયાજંધ દૃષ્ટાન્તો અને પ્રમાણો એકઠા કરી બતાવ્યાછે. પ્રથમના (Actor's Art એ) પુસ્તકમાંના મુખ્ય મુખ્ય ઉદાહરણો ઝડપથી જોઈ જઈશું;

બેટ્ટર્ટન (Betterton) વિશે કહેવાયછે કે એ જે વેશ ભજવતો હતો તે સ્વરૂપ રંગભૂમિ ઉપર જ હેતું હોતું એમ નહિં, પણ નાટક ભજવાતું તે સર્વ રાત્રિ હેની સ્વભાવરેખા તે પાત્રની જ હેનામા પ્રવિષ્ટ રૂહેતી. મિમિસ સિડન્સ (Mrs. Siddons) તે જ પ્રકારના લક્ષણવાળી હતી. ગેરિક (Garrick) રંગભૂમિ ઉપર લીઅર તદ્દરૂપ બનતો-પણ રંગભૂમિની જ્હાર-green-roomમાં- એ સ્વરૂપ કાણુવાર ભૂલી જઈ સકતો અને મિત્રમંડળને રમૂજની વાતથી હસાવી મારતો. પરંતુ પોતાનો વેશ ભજવતે > ...

ભાવથી હેવો આવિષ્ટ થતો કે ખરેખરું રદન આવવા જોઈથી
કાઠિયે તે પહોંચતો. મિસિસ સિડન્સના અનુભવો ખાસ નોંધવા
લાયક છે: ટેમરલેન (Tamerlane) નામના નાટકમાં આર્પે-
શિયા (Arpasia) મૂર્છાવશ થવાનો અભિનય કરતી વખતે
'Death', Love! Moneses' એ વચનોનો ઉદ્દગાર
કરીને મિસિસ સિડન્સ, પોતાનો પોતાક સંદોભથી પકડીને, વચ્ચે
અસ્ત વ્યસ્ત થઈને એકદમ જમીન ઉપર પડી, અને ખરેખરી
મૂર્છાવશ થઈ ગઈ; પ્રેક્ષકમંડળમાંથી લોકો ઉરકેરાઈ સમભાવથી
ધ્રુવી આળ્યા; એ વખતનો હેનો હૃદયનો સ્થોભ હેના જીવને લગ-
ભગ જોખમમાં નાખનારો થયો હતો.

ખીજો એક દાખલો એ નટીનો કહેવાયછે કે King John નાટકમાં
કોન્સ્ટન્સ (Constance) નો વેશ બજાવતા મિસિસ સિડન્સ રંગ-
ભૂમિ ઉપર પોતે હાજર ના હોય તે વખતે પણ ત્યાં બનતા
ખીજ વૃત્તાન્ત પોતાની નેપથ્યની ઝોરડીનું ખારણું ઉઘાડું રાખીને
ધ્યાનથી જોયા કરતી, એમ કરીને કે તેથી પોતાનામાં ધ્રુવભાવનું
ઉદ્દીપન થઈ પાત્રસ્વભાવનો તદ્દપ વિકાસ થઈ સકે, x દુઃખમાં,
પોતે સમમનાટકના વૃત્તાન્તમાં તે પાત્રસ્વરૂપ જોડે અદ્વિતભાવ
સ્થાપીને પોતાનું આત્મસ્વરૂપ ડૂબાવી દેતી.

ખીજી એક વાત હેને વિશે કહેવાયછે. લેડી એકબેથનો
વેશ એ બજાવતી એટલું જ નહિં પણ તે કાણે એ લેડી મેકબેથ
જ હતી, હેવી તદ્દપ બનતી, એટલું જ નહિં પણ એ પાત્રસ્વરૂપ

x આ જરૂર પ્રકૃતિ અને મૂળ વૃત્તાન્તની પણ હદ ઓળંગનારો
કમ લાગે છે જે બનાવો કોન્સ્ટન્સે પોતે પણ મૂળ વૃત્તાન્તમાં બોલે
તેવા ન્હોતા તે આ નટી જોઈને બાવોદીપન કરતી, તે મૂળ કોન્સ્ટન્સ
કરતાં વધારે બાવોદેગ થવાનો ભય પડે એમ લાગે છે, અથવા તે અભિ-
નયમાં આવશ્યક રહેલી કૃત્રિમતાનું સ્વરૂપ જ આટલું સવિશેષ ઉદ્દીપનનું
સાધન માગી લે એમ સમાધાન કહાય કસાય

જોડે એકતા થઈ તહેવાજ ભાવની ડાઘા હેના હૃદયમાં પડી જતી. એક વખત એ વેશનો પૂર્વપ્રયોગ કરીને ઘેર જતે એ અગરમાં કાંઈ કાપડ ખરીદવા ગઈ. દુકાનદાર કને જાપેયું કપડું માગ્યું; આપ્યું એટલે એ કેટલીક ક્ષણ સૂંધી જોડા ચિન્તનમાં લીન થઈ ગઈ; પછી એકાએક કાંઈક ભાનમાં આવીને, પથ પોતાની કરુણ-રસની ધૂન કાપડ જ રાખીને, જોડા ગાડા અવાજથી અને ગમ્ભીર મુખમુદ્રાથી દુકાનદારને પૂછ ॥ લાગી:—“Did you say this would wash?”

Madame Sarah Bernhardt માદમ સેરા બર્નહાર્ટ કહેછે કે જે વખત મહારું પાત્ર રુવેછે તે વખત હું પણ રોલ્ડ-હું. Wilson Barret (વુલ્ફસન બેરેટ) કહેછે—“હા; હું ઉત્તમ અભિનય કરુંછું તે વખતે વગર પ્રયાસે જ મહારી આંખોમાં આંસુ આવેછે. એ હું મહોટી મહેનતે રોડી રાખુંછું. પરંતુ એ આંસુ વગર પ્રેરાવણાં આવવા જોઈયો હું પાત્રસ્વરૂપમાં લીન નથી થતો, તો ગમે તેટલું હું કરું પણ એ આંસુ આવનાં જ નથી.” મિ. બીરબોમ ટ્રી (Mr. Beerbohm Tree) કહેછે:—

“આંસુ આવવાં ના આવનાં એ બિન બિન માથુસની શરીરચટના ઉપર આધાર રાખેછે. માટે જાતિ-અતુલ્યની જ વાત કરાશે. મહારી આંખોમાં તો હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોએ આંસુ આવેછે—વખતે ખાનગી પ્રસંગો કરતા રંગભૂમિ ઉપર એાછી સ્વરાથી આવના હશે, પણ આવેછે ખરા.” મિ. લાયોનેલ બ્રાઉઝ (Mr. Lionel Brough) કહેછે—“હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોમાં હું હંમેશાં રોલ્ડહું. મહારાથી રોડા વિના રહેવાતું જ નથી. મહારો અવાજ પોતાની મેળે જ ગળગળો થઈ જાયછે.” લિવરપૂલમાં એક નાટકમાં મિસ ફિલિસ હિલ (Miss Phyllis Hill) ની સાથે એક કરુણ વૃતાન્ત એ - લખવતો હતો. પ્રત્યેક રાત્રિએ એ લખવતા ૧૬૦૦ બંને જણાં નિઃશ્વ કરતાં કે આપણે ‘ધિસાઈ ના

કાઢવી.' અને 'હર રાત્રિયે તે પ્રસંગ બજાવ્યા પછી અન્યો-ન્યને એ એ જણ કપકા દેતાં:-" નહિં રાઉ એમ તહે વચન આપ્યું હતું ને ? " અને ઉત્તર પણ એ જ મળતો-"મૂઠ, તહે પણ વચન તહેવું જ આપ્યું હતું." પરંતુ અનેમાંથી એકને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થતો નહોતો અને પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર એ અભિનયની અસર ઉત્તમ જ થતી, એટલે દેશાઝ્ઞિનીએ એક પ્રસંગે કહ્યું છે:-

" When I go on the stage to play Violetta or Lucia I simply forget all about the audience and—how do you say ?—" lose " myself in the part and the music. Do you know that the other night, after I had sung in the scene between Violetta and the father of Giorgio Germont in " La Traviata, " there were real tears on my cheeks. " (Times of India 16th December 1907).

(" વાયોલેટા અગર લ્યુસિયાનો વેશ બજાવવાને હું રંગ-ભૂમિ ઉપર જાઉં છું, ત્યારે પ્રેક્ષક મંડળનું તદ્દન વિસ્મરણ કરું છું, અને-પેલા કહેતા નથી ? તેમ-પાત્રસ્વરૂપમાં અને સંગીતમાં મ્હારી જાણને વિદીન કરી દઉં છું. તે દહાડે રાત્રે વાયોલેટા અને જ્યોર્જિયો ગર્મન્ટના પિતા વચ્ચેના સંવાદમાં મ્હેં ગીત ગાયું તે પછી મ્હારા ગાંઠ ઉપર ખરેખરા અશ્રુ પડ્યાં હતાં. ")

આ ઉપરાંત અનેક નટોનો અનુભવ અનુપ્રવાહના સ્વયંભૂ પણ્યાની સાક્ષી આપે છે. મિસ હેલેન ફ્રોસિટ (Miss Helen Faucit) નો વિવેકજી અનુભવ-હૃદયના ભાવોદ્વેગની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતાં ઉન્માદના અટકાસમાં પડવાનો-પાછળ આપણે જોઈ ગયા જ છેયે. 'અહિં અશ્રુનો પ્રસંગ છતાં, અશ્રુ કરતાં પણ અતિશય તીવ્રતાની ઉન્માદાવસ્થા પ્રગટ થાય છે.

સોલી (Solly) નામનો ક્ષેષ્ઠ પોતાના પુસ્તકમાં The Art of Actingના વિભાગમાં આ બે પક્ષનો ટૂંકો સાર આપે છે; તેમાં ગરી (Goethe) નો મત સ્વયંબુદ્ધતા તરફ બતાવ્યો છે:—

“ In declamation you must put off your natural character, deny your own nature, and transport yourself into the situation and mood of him whose role you act, so that you may feel every emotion as he felt it. ”

આથી વિરુદ્ધ પક્ષ માટે રાદ્મા વગેરે બે ત્રણના મન બતાવી ૧૮મા સૈકાના એક પ્રખ્યાત ફ્રેન્ચ નટ નામે Mole (મોલે)ના દાખલો આપ્યો છે. એક નાટકમાં હેલે એક પ્રેમાવેશના પ્રસંગમાં અત્યંત નદ્રપાતુભવથી અભિનય કર્યો; પરંતુ એક મિત્રે હેનાં તે માટે પછીથી વખાણ કર્યા ત્યારે એ નટ બોલ્યો:—

“ Well, I am not satisfied with myself this evening; I gave myself up too much, and did not remain my own master; I entered too deeply into the situation; I was the actual personage and no longer the actor who represents him. I was true, as I should be in private; for theatrical optics one must be so in another fashion. ”

એમ કહીને એ મિત્રને બીજીવાર એ જ એક ભેલા આવરાતું કહ્યું. તે વખતે હેને રંગમૃમિની બાબૂની પાંખમાં બેસાડ્યો. પેલા પ્રસંગ બજવતી વખતે આરમ્ભમાં મિત્ર તરફ વળીને નટ કહ્યું:—

“ I am quite a master of myself this time, you will see the difference. ” અને એ મિત્ર લખે છે:—

× J. Raymond Solly: “ Acting and the art of speech at the Paris conservatoire. ” 1891 Edition.

“ I must admit, never did art and preparation more profoundly move an audience. ”

આ ઉદાહરણ વિશે એટલું જ કહી સકાય કે આ પ્રશ્નોના નિર્ણય કરનાર અભ્યાસજન્યકલાના પક્ષવાળો હતો. Solly આ બે પક્ષનું તોલન કરી નિષ્ણેષ આપતાં કહે છે કે:—

“ Although a capacity for emotion and sympathy with human nature is certainly necessary to guide the actor in preparing a role requiring the expression of deep feeling, yet to quote M. Règnier once more,—‘To keep one’s head, while appearing to give up one’s heart, is the secret of good actors’. The line of Boileau ‘To make me shed tears, you must cry yourself’ is an axiom absolutely false. If an actor sheds real tears on the stage, he will become suffocated, strangled by sobs, and his voice will no longer have the accent which the expression of the emotion requires. ”

આમ કહી Guizot (ગિઝો) આ ચર્ચાના ઉપસંહાર કરે છે તે મત ઊતારે છે ત્હેનો સાર એ છે કે ભાવ સમજી રીતે દર્શાવવા માટે તે અનુભવવાનું સામર્થ્ય હોવું જ જોઈએ, પરંતુ અભિનય વેળાએ તે અનુભવ ચલે જોઈએ એમ જરૂર નથી, અને અનેક વાર એથી લાભને બદલે હાનિ થાય છે. આ ઉપરાંત સોશી કહે છે કે તદ્દપાનુભવ તે કલાને અનુકૂળ છે કે પ્રતિકૂળ તે વાત કોરે મૂકતાં, એ વિચારવાનું છે કે ખરા તદ્દપાનુભવથી નટના મગજ અને માન-તન્ત્રને અણુદડ ધસારે! જોયી તે ધસારો ખમવાને સમર્થ નટો પણ અસમર્થ થઈ જાય.

હમણા તરત જોઈશું તેમ આ મતમા પણ ઉભયપક્ષના સ્વરૂપ-દર્શનમા ખામી છે.

આ સર્વ હિદાહરણો ઉપરથી એ સ્પષ્ટ જણાય છે કે તદ્દપાત્ર ભવ એ અભિનયમા સ્વાભાવિક રીતે જ, આપોઆપ, પ્રવેશ પામે છે, પણ ત્હેની સાથે એ માટે પૂર્યાભ્યાસ પણ આવશ્યક છે. ઉપરના દૃષ્ટાન્તોમાથી કેટલાકમા ભાવાનુભવનો અંશ પ્રધાન, જ્યારે અતિ પ્રધાન, છે, તો બીજામા અભ્યાસ અને હેના પરિણામે આવતા આત્મસંયમનો અંશ પ્રધાન છે. પરંતુ વધતા ઓછા પ્રમાણમા એ બંને અંશ, તદ્દપાત્રભવ તથા અભ્યાસ અને અભ્યાસજનિત સંયમ, મર્વેમા દૃશ્યમાનતો છે જ આ પ્રશ્નનું તત્ત્વ જ એ છે—ખરું સ્વરૂપ જ એ છે—કે બંને પક્ષ, સ્વયંજ તથા અભ્યાસ, એ બંને પક્ષની વચ્ચે સ્થિતિમા ખરે નિર્ણય રહેલો છે Actor's Artનો લખનાર એક વાક્યમા આ માત્ર બતાવી આપે છે —

"The secret lies midway between the emotionalist and the Diderot theory."

"આ પ્રશ્નની ગૂઢ કૃત્તી ભાવોદ્દેગના અને હિડરેવાળા પક્ષની વચ્ચે રહેલી છે."

લુઈનસન બેરટ પણ આ સત્ય જુદા શબ્દોમા પણ વધારે સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે —

"But mere feeling unguided by art is seldom, if ever, effective Art without feeling is better than that, but feeling with art is better than both"

"પરંતુ કલાના માર્ગચર્ચન વિનાનો કેવળ ભાવાનુભવ કદી પણ અસરકારક થાય તો તે વિરલ પ્રસંગે જ ભાવાનુભવ વિનાની કલા હેના કરતા સારી, પણ કલાની સાથે ભાવાનુભવ તે બંને કરતા ચડે"

આ મતમાં જરાક એક ઠેકાણે ક્ષતિ લાગે છે. ભાવાનુભવ વિનાની કલા ચઢિયાતી માની છે તે ખરું જોતાં હોય છે. કલાનો અર્થ લાગણીનો સર્વથા ત્યાગ જ કરી કેવળ અભ્યાસસેવન એમ અર્થ જણાય છે. પરંતુ કલાનો એ અર્થ જ નથી. ખરી હૃદયની ભાવ-ક્ષમતા, પછી ભાવસંચલન, અને તે ઉપર રચાયેલા અભ્યાસ તથા નિર્વિકાર તુલનાથી યોગ્યાયોગ્ય અંશના સ્વીકાર તથા ત્યાગ-એમ અર્થ કલાનો-રસિક કલાનો-છે. પરંતુ 'અર્થ' 'કલા' શબ્દ અભ્યાસના સંકુચિત અર્થમાં લઈને પણ ઉપરના વચનમાં ખામી આવે છે. ભાવાનુભવ વિનાની કેવળ કલાનું પરિણામ તો પ્રકૃતિવિરોધ અને કૃત્રિમતામાં જ આવવાનું; તો પછી કલા વિનાના ભાવાનુભવ કરતાં અદ્ભુતપણું તો શી રીતે સ્વીકારાર્થે? Actor's Artનો લખનાર અન્ય સ્થળે કહે છે તેમ:—"To represent emotion which one did not understand, not having felt, would be false to nature and, therefore, opposed to art."

"ભાવનો અનુભવ ના થવાને લીધે તે સમજ્યા વિના એ ભાવનું પ્રદર્શન કરવામાં પ્રકૃતિ જોડે અતદ્વૃપતા, અને તથા કરીને, કલા જોડે વિરોધ આવશે." Beerbohm Tree બીરબોમ ટ્રી પણ કહે છે:—

"I do not believe that any emotion can be satisfactorily portrayed outside unless the inside emotion exists also; and I think that the effect upon the audience will generally be in proportion to the power of self-excitation possessed by the actor, given, of course, equal advantages in the way of physique, voice etc."

"ભાવસંચલન નટના હૃદયની અંદર પણ હાજર ના હોય તો હું નથી માનતો કે હેનુ ખાલ આગેખન સતેષકારક રીતે થઈ

સકે; અને હું ધોરુંકું કે, શરીરનો બાંધો, અવાજ વગેરેના ગુણ સરખા હોય તેમ ગણીને, નટની પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર હેનામાં પોતાના ભાવને ઉદ્દીપિત કરવાની શક્તિના પ્રમાણમાં ચવાની.”

અત્યંત એ ખરું કે કલા (જેરેટે વાપરેલા અર્થની કલા) વિનાનો ભાવાનુભવ સમર્થનટ શિવાય બીજાને હાથે દૂષણયુક્ત ચવાનો સંભવ છે; કેવળ અતિવાસ્તવિક, નિત્યજીવનનાં ભાવમંચકન, - નટની સર્જનશક્તિની છાયાથી સંસ્કાર ના પામેલાં-પ્રગટ થઈ, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર છાપ નહિ પાડે, અને બીજા છેડાની કૃત્રિમતા ઉત્પન્ન થશે. તેમ કેટલીકવાર સમર્થ નટને સંબન્ધે પણ કલાના સંબંધમાંથી છટકી ગયેલા ભાવાદ્ય નટને સંબન્ધે અતિશય ભયંકર પરિણામ આણી દેવાનો પણ સંભવ રહે છે. ઉપર મિસિસ સિડ-સનો મૂર્છાવશ થઈ જવને જોખમ આવી પડવાનો બનાવ કલો છે તે આ ટ્રાદિમાં આવશે.

હાલું જ એક ભયંકર પરિણામ જૂના વખતની શુદ્ધરાતમાં આવતી જૂના પ્રકારના ખેલ કરનારી નાટકમંડળીમાં બનેલું સ્મરણમાં આવે છે. એ સમયે અભિનયનાં જિંઝાં ધોરણોનું પૂરું જ્ઞાન પણ નટવર્ગમાં નહોતું, પરંતુ પાત્રતામાં ભાવાવેશનું સેવન ક્વચિત્ જોવામાં આવતું. એ આવેશનું સાધન કરવા માટે એ નટોમાં હેવો સંપ્રદાય હતો કે જે પાત્રનો વેશ ભજવવાનો હોય ત્હેના નામનો જપ તે તે નટે-ખેલની પૂર્વે એક બે દિવસથી-કર્ષા કરવો. આમ-કરીને તે તે પાત્રસ્વરૂપથી પ્રત્યેક નટ પૂર્ણરૂપે આવિષ્ટ થતો. એમ માનતા. હામાં ગ્રામ રહેલું સત્ય એ હતું કે પાત્રસ્વભાવનું જ્ઞાન પ્રથમથી મેળવીને પછી હેનું જ ચિન્તન કરવાથી એ સ્વરૂપ જોડે તન્મયતા થઈ નટ અને પાત્રસ્વરૂપ વચ્ચે અદ્વિતમાવ સ્થાપિત થતો. એકવાર ‘વીરભદ્રાખ્યાન’ નાટકમાં એક સાળોબ્દનેવી વીરભદ્ર અને દક્ષના વેશ લેતા હતા. વીરભદ્રનો વેશ લેનાર ઉપર કહેલા જપચિન્તનના પ્રયોગથી એટલો તો આવેશપૂર્ણ થયો હતો કે

દક્ષિણે વધ કરવાનો અભિનય કરવા જતાં દક્ષ યથેચ્છા નટનું માથું પોતાના હાથમાંની તલવારથી ખરેખરું કાપવા એ ધર્યો; નટવર્ગમાંના ધણી જણાએ હેને અત્યંત જગથી પકડી રાખ્યો, તેથી જ રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિક ખૂન ચતું અટક્યું. પરંતુ વાત એટલે અટકી નહિ. નાટક થયા પછી ખીમ જીમ દિવસ સૂંધી વીરભદ્ર બનેલાના મનમાં વિલક્ષણ ધૂન ભરેલી રહી અને જિંઝા ભાવ ભરેલું મોન જ એ ધરી રહ્યો. અતે દક્ષ બનેલો નટ પૂજા કરવા જતો હેની નજરે પડ્યો. એકાએક દેનો આવેશ પૂર્ણ જોસમાં ભગત થયો. વીરભદ્ર ઊઠ્યો, અને તલવાર ભાગ જોગે મળી આવી તે વડે દક્ષનું—દક્ષ થયો હતો તે નટનું—માથું કાપી નાંખ્યું. જોસ પછી એકદમ બિતરી ગયો; અને ગત્તો મોહઃ સ્મૃતિલેખ્યા, મોહ ગયો, સ્મૃતિ પ્રાપ્ત થઈ, અને જોયું કે મહેતો મહારા બહેનીને મારી નાંખ્યો, અને અત્યંત શોકાવેગ ઉત્પન્ન થયો, પણ વ્યર્થ.* મિસિસ સિન્સે કાપડ વેચનારને ધન્ય મનથી પૂછ્યું હતું “*Did you say that this would wash?*” તે બનાવ આપણે પાછળ જોઈ ગયા છિયે. લેડી મેકમેથ પોતાના ખૂની હત્યાના તીવ પશ્ચાતાપમાં પોતાના હાથ ઉપર લાગેલું ખૂનનું કલંક બધા સમુદયથી પણ ધોવાવાનું નથી એ જિતના સંસ્કાર એ વેદ્ય બળવનારી મિસિસ સિન્સના મન ઉપરથી રંગભૂમિની બહાર પણ ગયા હોતા; એટલું જ સૂચવાય છે. બીજો અર્થ જોખમનો પ્રકાર આવતો નથી.

ત્યારે ખરું તરવ આ પ્રશ્ન વિશે જાને પક્ષના સાચા મિથણ્ય મા સમાયું છે. જાણાનુભવ તેમ જ પૂર્વગ્યાસ અને કલાવિધાનનો

* એમ પણ કહેવાય છે કે આ પ્રકારનો આવેશ રાદ્રસના અભિનય પ્રસંગે આણુવા માટે નટને ભાંજ્યમાંલ વડે ‘તેયાર’ કરવાનો પ્રચાર હતો. આ વાતથી ઉપરના જીતનંતની ખૂબી જગાડી નાંખતાં વિચાર પડે છે. વખતે એ સામગ્રી પણ આવડી હતી પરંતુ કેવળ લાવાવેશનો અંશ મુખ્ય ભાગ રોકતો દેમાં સંશય નથી.

આવશ્યક અંગ છે. એ જાનેને પોતપોતાની મર્યાદામાં અને યોગ્ય પ્રમાણમાં લઈને કલાવિધાનનું અલૌકિક રસાયન ઉત્પન્ન થાય છે. એ વિધાનનું ચાતુર્ય, એ જાને અંગનાં પ્રમાણ કન્ધારે અને કેટલાં રાખવાં અને કેવી રીતે હેનું મિશ્રણ કરવું હેમાં, તેમ જ એ મિશ્રણ ઉપર પોતાની આત્મવિવક્ષણતાની છાપ પાડી નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવામાં સમાયું છે. કેમકે એમ કહી નહિ જાને કે પ્રત્યેક પ્રસંગમાં ભાવ અને નિર્વિકાર અવ્યાસ જાનેને સરખા માપમાં જ રાખવાં, અથવા તે એકનો અમુક અંશ ને બીજાનો અમુક ભેગો. જુદા જુદા પ્રસંગ, સ્વભાવ, આવેગ, પ્રત્યાહિને યોગે એ પરસ્પર પ્રમાણમાં ફેરફાર ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. અને તે માટે કલા દૃઢ નિયમ સ્થાપવા અશક્ય છે. એ તો નટની સમર્થ કલા-વિધાયક શક્તિ-ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા-ને જ સોંપી સકાશે. માત્ર એક સામાન્ય ધોરણનો નિર્દેશ કરી સકાય. તે એટલું જ કે ભાવજળનો પ્રવાહ નટને પરવશ કરીને ઘસડી ના જાય એટલું સાચવનારો સંયમ નટે પોતાના ઉપર રાખવો જોઈએ. પણ તેમ એ સંયમનું પણ અયોગ્ય રીતે વધારી દઈને ભાવજળને ગૂંગળાવી નાખ્યાથી પણ અસારના આવશે.

આ તત્ત્વનું દર્શન અનેક સમર્થ નટો તથા ચિન્તકોએ કરાવ્યું છે. સર હેનરી અર્પિન કહે છે:—

“Diderot laid down a theory that an actor never feels the part he is acting. It is, of course, true that the pain he suffers is not real pain, I leave it to any one who has ever felt his own heart touched by the woes of another to say, if he can even imagine a case where the man who follows in minutest detail the history of an emotion from its inception onward, is the only

one who cannot be stirred by it—more especially when his own individuality must perforce, be merged in that of the arche-typal sufferer."

“હિરોએ હેવો સિદ્ધાન્ત દરાયોછે કે જે વેશ પોતે ભજવે-
છે તેના ભાવનો અનુભવ નટ કદી પણ કરતો નથી. અલગત એ
ખરું છે કે નટ જે દુઃખ ખમેછે તે ખરું દુઃખ નથી હોતું; પરંતુ
ખીજ માણુમના દુઃખથી પોતાનું હૃદય દ્રવીભૂત થયેલું કદી પણ જેને
લાગ્યુંછે હેવા કોઇ પણ મનુષ્યને કહેવાનું સોંપુંછું કે હેની દૃષ્ટના-
માં કદી પણ હેવો દાખલો આવી સકશે ખરો કે જે માણુસ
કોઇ ભાવમંચલનનો—છેક આરમ્ભની ખીજદશાથી માંડીને—ઇતિ-
દાસ ગ્રીષ્મામાં ગ્રીષ્મી વિગત સાથે તપાસે તે માણુસ, એ ભાવમં-
ચલનથી ચલિતહૃદય ના થાય; ખાસ એટલા કારણથી કે હેનું પોતાનું
વ્યક્ત ડપ અવશ્ય રીતે મૂળ આદર્શરૂપ દુઃખી જનના સ્વરૂપમાં
વિક્ષીત થવું જ જોઇયે.”

આ મતમાં સુચવાયુંછે કે યદ્યપિ નટ જે ભાવ અનુભવેછે
તે સ્વકીય ભાવને રૂપે નહિ, અર્થાત્ ખરા નહિ, તથાપિ પાત્ર-
સ્વરૂપ જોડે સમભાવતાથી અદ્વૈત સ્થાપ્યા પછી—જેમ જીવનમાં
આપણાં મનુજ બંધુનાં દુઃખથી દુઃખી થઇયે છિયે તેમ નટ પણ
પાત્રના દુઃખથી દુઃખી અને સુખથી સુખી થાયછે. અર્થે તદ્વાનુ-
ભવ અને તટસ્થ અભ્યાસનું મૂળ એ જાને તત્ત્વ પ્રદર્શિત થાયછે.
સમભાવથી અદ્વૈતજનન અનુભવમાં તદ્વાનુભવ આવેછે, અને
ભાવસંચલનના (સમભાવથી) સાદ્યન્ત ઇતિહાસનું અન્વીક્ષણ તે
અભ્યાસનો અંશ સ્થાપેછે.

ટાલ્મા (Talma) નામના ફ્રેંચ નટે આ પ્રકારનો મન-
બતાવતા કહ્યુંછે:—

“The actor must experience emotion and
sympathize with the character he is portraying,

but only to enable him the better to perfect his study."

“ નટે ભાવાનુભવ કરવો જ જોઈયે અને પોતે જે પાત્રસ્વરૂપ ચીતરેછે તે સાથે સમભાવ થવું જ જોઈયે; પરંતુ પોતે અભ્યાસ-પૂર્વક આલેખેલું ચિત્ર વધારે સારી રીતે પરિપૂર્ણ થાય તે હેતુથી જ.”

અહિં પણ તદ્દપાનુભવ અને અભ્યાસ બંને અંશો સ્વીકારાયા જણાશે. મિસિસ બેન્ક્રોફ્ટ (Mrs. Bancroft) કહેછે:—

“ The performance of a moving situation without the true ring of sensibility in the actor, must fail to affect any one. An emotional break in the voice must be brought about naturally, and by a true appreciation of the sentiment, or what does it become? I can only compare it to a bell with a wooden tongue—it makes a sound, but there it ends. I cannot simulate suffering without an honest sympathy with it × × × × × The voice in emotion must be prompted by the heart and if that is ‘out of tune and harsh’, why, then, indeed the voice is ‘like sweet bells jangled.’ Art *should* help nature, but nature *must* help art. They are twin sisters and should go hand in hand, but nature must be the first born.”

“ નટમાં ભાવક્ષમતાના સાચા રણકા વિનાનો હૃદયવેધક વૃત્તાન્તનો અભિનય કોઈને પણ અસર નહિ કરી સકે. અવાજમાં ભાવજનિત વિકાર સ્વાભાવિક રીતે અને ભાવની સાચી મૂલ્યપરીક્ષાથી ઉત્પન્ન થવો જોઈયે; નહિંતો પછી હેની શી સ્થિતિ થાય? હેવા અભિનયને હું લાકડાના લોલકવાળા ઘંટની જ ઉપમા આપી સકું છું,—એ અવાજ કરી સકશે પણ તેટલેથી જ અટકશે. (ધાતુના

સોલકથી જે મનિનો રણુકાર—લાંબા સંસ્કાર—ઉત્પન્ન કરાય છે તેમ નહિં થાય). ખરા હૃદયના સમભાવ વિના હું દુઃખનું અનુકરણ કરી સકતી નથી. x x x x x x x x x
ભાવસંચયન વખતનો અવાજ હૃદયથી પ્રેરાવો જોઇએ, અને જો તે હૃદય જ ‘ સુર મેળવ્યા વિનાનું’ અને કઠોર’ હોય તો તો પછી અરાજ મધુર ધંદડીઓ કર્કશ રીતે વગાડ્યા જેવો જ બનવાનો. કલાએ પ્રકૃતિને મદદ કરવી એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ પ્રકૃતિએ કલાને મદદ કરવી એ તો આવશ્યક જ છે. કલા અને પ્રકૃતિ એ બે જોડાડી બહેનો ॥ અને તેથી બંને જોડાજોડ ચાલવી જોઇએ, પરંતુ પ્રકૃતિ તે બેમાંથી પ્રથમ જન્મેલી ગણવી જોઇએ.”

આમ ભાવાનુભવ અને કલા બેનો વિષયવિભાગ બતાવી એ બાઈ એક બહુ સૂચક દૃષ્ટાન્ત આપે છે. એક ન્હાના બાળકની વિવેચનશક્તિવાળા દીકાથી એ છક થઈ હતી. એક રંગભૂમિ ઉપર બે પાત્રજન વચ્ચે બહુ ભાવપૂર્ણ વૃત્તાન્ત બજવાતો એ બાળક જોતો હતો. લાંબા વખત સુધી પૂર્ણ મૌન અને ધ્યાનથી એ જોઈ રહ્યો. એ બેના અભિનય બાગન હેનો અભિપ્રાય પૂછતા, બાળક બોલ્યો:—
“ બેમાની પેલી નટી મ્હને વધારે પસંદ પડી. ”—“ કારણ ? ” તો કહે:—“ એ સાનું બોલતી હોય એમ બોલે છે; અને પેસો જીંદું બોલતો હોય એમ બોલે છે,” આ વર્ણન કરી એ બાઈ કહે છે—

What criticism can be finer than this ? One was acting straight from the heart, the other from not even next door but one to it.”

“ આથી વધારે સૂક્ષ્મવિવેચન કિયું હોઈ સકે ? પેલી પ્રથમ કહેલી નટીનો અભિનય હૃદયમાથી સરળ ઉત્પન્ન થઈને આવતો હતો; બીજાનો અભિનય હૃદયદ્વારથી બે ઘર છેટેથી પશુ નહોતો નીકળતો.”

આ રીતે ભાવાનુભવનો પ્રમ્ભ ભાવ તથા અભ્યાસ બેના ચોખ્ખા મિશ્રણથી સમાધાન પામે છે. ભાવના અનુકરણની સાથે

નટનું આત્મસ્વરૂપનું જ્ઞાન વધારે સમગ્ર વિરોધમાં આવવાના કેટલાક દાખલા આ મતની વિરુદ્ધ વખતે અપાયછે. જેમકે, - એડમંડ કીન (Edmund Kean) અને હેનો છોકરો ચાર્લ્સ એક્વાર "The Fall of Tarquin" નું નાટક ભજવતે સાથે વેશ ભજવતા હતા; તે વખતે ન્યાયાસન ઉપર ચથેલો પ્રખ્યાત વૃત્તાન્ત ભજવતાં એડમંડ કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપમાં તદ્દપ બનીને કર્તવ્ય અને પુત્રપ્રેમ એ બે ભાવના પ્રમુખ યુદ્ધથી વિન્હલ યર્ષ જર્ષ, ચાર્લ્સની કોટે વજગી પડી બોલ્યો - "Pity thy wretched father." ("તારા કંઠાળ પિતાને દયાપાત્ર ગણજે!"), તે વખત પ્રેક્ષકમંડળે આ સર્વ પ્રસંગ જોતાં જે લાગણીઓ દાખી રાખી હતી તેને નીકળવાનો માર્ગ શાખાશીની તાળીઓથી જ આપ્યો. આ અસર યર્ષ તેથી ખુશ યર્ષને, એમ કહેવાયછે કે, - કીન પોતાના છોકરાના કાનમાં જાનોમાનો બોલ્યો - "We are doing the trick, Charlie." (ચાર્લી, આપણે બરોબર છત કરિયે છિયે. ") આ ઉદાહરણથી હિરોનો સિદ્ધાન્ત સાબીત કરવા જર્ષ કોઈ કહેશે કે ખરું જોતાં કીનના હૃદયમાં ભાવાનુભવ થયો જ નહોતો. પરંતુ તેમ નથી. આ બનાવનો ખરો અર્થ એ છે કે કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપ જોડે પૂર્ણ સમભાવતાના અદ્રેતમાં હતો તે વખતે પણ 'આ હું વેશ ભજવું છું' એ વાત એ ભૂલી ગયો નહોતો. ખીજા સ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થયા છતાં પોતાના મન ઉપર એ કાણુ અંદરખોનેથી રાખી સક્યો. કલાવિધાનના સ્વરૂપનું રહસ્ય એ જ છે, - લાવનગત આત્મસંયમના અંકુશમાં રાખવું. કીનના આ સંયમજનિત આત્મસ્મરણથી એમ નથી સમજવાનું કે જે વખત હેણે ભાવોદ્વેગનું પ્રદર્શન રંગભૂમિ ઉપર કર્યું તે વખત હેણે એ ભાવ જોડે તદ્દપાનુભવ સાધ્યો નહોતો. તે સાધ્યો ના હોત તો તો પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અદ્ભુત છાપ પડત જ નહિ. સત્યનો રણુકો વાગ્યા વિના એ પરિણામ થાય જ નહિ. સત્ય બોલવાનું નથી; પણ પેલા બાળકે કહ્યું તેમ "સત્ય

બોલવા જેવું બોલવાનું” છે; અભિનય તે વાસ્તવિક બનાવ નથી. પરંતુ તેટલા માટે અભિનય અવાસ્તવિક પણ ના થવો જોઈએ. અને તે સિદ્ધિ તદ્દપાતુભવથી પ્રાપ્ત થઈ શકે.

આ વિષયનું પૂરેપૂરું સ્વરૂપ Lewes (લ્યૂઈસ) ના નીચેના વચનમાં સૂચવાયું છે તે બિતારાથી આ પ્રશ્ન સમાપ્ત કરીશું :

“It is a question of *degree*. As in all art, feeling lies at the root, but the foliage and flowers, though deriving their sap from emotion, derive their form and structure from the intellect.

x x x x x x x x

We are all spectators of ourselves; but it is the peculiarity of the artistic nature to indulge in such introspection even in moments of all but the most disturbing passion, and to draw thence materials for art.....The answer to the question, how far does the actor feel? is therefore, something like this: He is in a state of emotional excitement sufficiently strong to furnish him with the elements of expression, but not strong enough to disturb his consciousness of the fact that he is only imagining—sufficiently strong to give the requisite tone to his voice and aspect to his features, but not strong enough to prevent his modulating the one and arranging the other according to a preconceived standard. His passion must be ideal-sympathetic, not personal.”

“ (ભાવ અતુભવે) એ પ્રમાણુનો પ્રશ્ન છે. (અર્થાત્, બાવાતુભવનું અસ્તિત્વ તો નિર્વિવાદ છે). બધી કલાની પેઠે, બાવા-

નુભવ તે મૂળમાં વસેછે, પણ ફૂલ પાંદડાં ભાવોદ્વેગમાંથી પોતાનારસનું સત્ત્વ મેળવેછે, છતાં આકાર તથા બંધારણ બુદ્ધિમાંથી પ્રાપ્ત કરેછે. x x x x આપણે સર્વે આપણી જાતના પ્રેક્ષકો છીએ; પરંતુ કલાનિષ્ઠ સ્વભાવનું વિશેષ લક્ષણ એ છે કે હૃદયને અત્યંત સખળડખળ કરી નાંખે તહેવા ભાવોદ્વેગ બાદ કરતાં બીજા સર્વ ભાવોદ્વેગની ક્ષણોમાં પણ હેનું પોતાના હૃદયમાં અન્તર્દર્શન વારં-વાર કરવામાં, તથા હેમાંથી કલારચના માટે સામગ્રી ખેંચી કાઢવામાં, આનન્દ માનેછે.....માટે “નટ તદ્રૂપાનુભવ કેટલો કરે-છે ?” એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કાંઈક આ પ્રકારે છે:—એ ભાવસંચલનની ઉદ્દીપિત સ્થિતિમાં હોયછે; એ સ્થિતિ ભાવપ્રદર્શનની મૂળ સામગ્રી પૂરી પાડેવા જેટલી સખળ હોયછે, પણ ‘હું માત્ર કસ્પિત સ્થિતિ રચું છું’ એ વાતની પોતાની પ્રતીતિને વિચલિત કરે એટલી સખળ નથી હોતી;—હેના અવાજને જોઈએ તહેવા સ્વરવિકાર અને મુખરેખાઓને જોઈએ તહેવા દેખાવ આપવા જેટલી સખળ હોય-છે, પણ પૂર્વથી નિશ્ચિત કરેલા ધોરણ પ્રમાણે એ અવાજમાં સ્વર-બેદના ક્રમ આણુવામાં અને એ મુખરેખાઓની રચના કરવામાં હેને પ્રતિબંધ કરે એટલી સખળ નથી હોતી. હેનો ભાવોદ્વેગ ઉત્તમ ભાવનાશય હોવા જોઈએ—પાત્રના ભાવોદ્વેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્વેગથી સ્વસ્થ થનેલો નહિ.”

સર હેનરી અર્વિંગે એક બાષણમાં કહ્યું છે તેમ:—“The true method, or compromise, is that the actor must have some emotion, or tendency to emotion, but he must keep it in hand.”

“ખરી પદ્ધતિ, અથવા વચ્ચે માર્ગ, એ છે કે નટનામાં કાંઈ ભાવસંચલન અથવા તે તરફ વધણ જોઈએ જ, પરંતુ હેણે એ પોતાના કમળમાં રાખવું જોઈએ.” અર્થાત્, સંયમથી અંકુશિત ભાવબળ—એ સત્ય તત્ત્વ છે.

પ્રકરણ ૪ થું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલુ)

આ તદ્દપાત્રભાવ જોડે આ રીતે જોડાયેલા અભ્યાસ એ અંગતું
 અવશ્યકન કરિયે. તદ્દપાત્રભાવના પ્રકરણમાં એ
 અભ્યાસ અભ્યાસના વિષયનો કાંઈક ધારો થયો છે.
 પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ, —જોકે તે મુખ્ય
 અંગ છે. પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ
 પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિશ્ચિત કરવા જોઈએ એમ કહી એ
 અંગનો નિર્દેશ કયો છે. પરંતુ એ અંગતું જાંતું મૂળ જ'માં છે
 હેતું ખીજું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ જોડા મનનપૂર્વક
 અભ્યાસ આવશ્યક છે. એ પાત્રના અન્તઃસ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ
 થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવપાત્રરૂપ ભાવ શા, એ
 ભાવની ઝીણી ખુંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્દપ
 દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નહને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું
 અધ્યયન માત્ર પોતે જ વેશ ભજવેલો છે તે પાત્રનાં વચનોનું
 જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જ જ' ખીજાં
 પાત્રોના સંસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમાં આવે છે, ત્હેના વચનાદિકનું
 પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિ પણ પોતાના સંસર્ગમાં
 ના આવનારાં પાત્રોનાં વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું
 જોઈએ, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપ—કલાનાં તત્ત્વોના
 અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઈએ. આમ ના કરવાનું હારમજનક
 ઉદાહરણ મિસ એમ્સ્ટેનની Mansfield Park નામની વાર્તામાં આપેલું
 છે. એક કુટુંબમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી.
 હેંમાં એક મિ. રુસપર્થને એક નમાલો વેશ ભજવવાનો હતો,
 ત્હેમાં એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતાં હતાં,—છૂટક
 છૂટક પ્રસંગે—તે માટે એ મૂર્ખ રુસપર્થ ધડિયે ધડિયે જગાઈ મારતો

ચીતર્યો છે-“ મ્હારે તો જ્યાં બેતાળીસ વાક્યો મ્હોંએ કરવાનાં છે.”
જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ જોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ,
મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા !

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક
સરળ દાખલો લખ્યો. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપડી, અંદર
કાંઈ ને બહાર કાંઈ હેવું રાખનાર હુચ્ચા માણસનો વેશ ભજવવાનો
છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં-
કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં-એ હેના ગ્રુથ સૂચવશે.
પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજા પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક
છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપડીના સ્વભાવ મંબ-ધે મૂકશે, અને એ
કપડી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં ત્હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ
મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશે:-
“ હા, જ્હારે જ્હારે હું હેને મ્હારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી
હસતો જોઉંછું, ત્હારે ત્હારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક
પડદાની પછાડી રહેલાં કટારી અને દ્વેષના અડ્ડમાર જોઈ સકુંછું.”
અથવા તો ત્હમારી કને કાંઈની આગળ આમ ચાટું વચન બોલા-
વશે:-“ જો બાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું: ખોટા
બહારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મ્હારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે
બ્યવહારમાં તો એ મ્હને ગમતું જ નથી. ” હાના ઉત્તરમાં કાંઈક
અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશે:-“ હા, હા, ત્હમારા મધુર વદન-
ના સહુથી ઉપલ્પા પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકુંછું. ”
હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારાં જ નહિં પણ બીજા પાત્રોનાં વચનો-
ત્હમારી પરાક્ષ થયેલાં વચનો સુદાં-અધ્યયન ત્ણે આણવાની જરૂર
ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે’વે
પ્રકારે થવું જોઈયે ત્હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સિડ્-સનું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે
જોયું જ છે. King John નાટકમાં કોન્સ્ટન્સનો વેશ એ ભજવતી

પ્રકરણ ૪ શ્રુ.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલ)

આ તદ્દપાનુભવ જોડે આ રીતે જોડાયેલા અભ્યાસ એ અંગનું
અવલોકન કરિયે. તદ્દપાનુભવના પ્રકરણમાં એ
અભ્યાસ અભ્યાસના વિષયનો કાઠક ધારો થયો છે.
પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ, —જોડે તે મુખ્ય

અંગ છે, પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ
પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિમિત્ત કરવા જોઈએ એમ કહી એ
અંગનો નિર્દેશ કર્યો છે. પરંતુ એ અંગનું જોડું મૂળ જેમાં છે
હેતુ ખીલું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ જોડા મનનપૂર્વક
અભ્યાસ આવશ્યક છે, એ પાત્રના અન્તસ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ
થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવાનુકૂલ ભાવ શા, એ
ભાવની ઝીણી ખુંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્દપ
દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નદને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું
અધ્યયન માત્ર પોતે જે વેશ ભજવેલો તે પાત્રનાં વચનોનું
જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જે જે ખીલાં
પાત્રોના સંસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમાં આવે છે, હેનાં વચનાદિકનું
પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિ પણ પોતાના સંસર્ગમાં
ના આવનારાં પાત્રોના વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું
જોઈએ, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપે—કલાના તત્ત્વોના
અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઈએ. આમ ના કરવાનું હાસ્યજનક
ઉદાહરણ મિસ ઓસ્ટેનની Mansfield Park નામની વાર્તામાં આપેલું
છે. એક કુટુંબમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી.
હેમાં એક મિ. રચવર્થને એક નમાલો વેશ ભજવવાનો હતો,
હેમાં એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતા હતા, —છટક
છટક પ્રસંગે—તે માટે એ મુર્ખ રચવર્થ બહુ ધડિયે બહુ ધડિયે મારતો

ચીતર્યો છે—“ મહારે તો બધાં બેતાળીસ વાક્યો મહોએ કરવાનાં છે.”
જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ જોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ,
મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા ।

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક
સરળ દાખલો લઇએ. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપડી, અર્થ
કોઇ ને ખંડાર કોઇ હેવું રાખનાર હુમ્મ્યા માણસનો વેશ ભજવવાનો
છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં—
કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં—એ હેના ગુણ સૂચવશે.
પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજાં પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક
છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપડીના સ્વભાવ સંબંધે મૂકશે, અને એ
કપડી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં ત્હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ
મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશે:—
“ હા, જ્ઞહારે જ્ઞહારે હું હેને મહારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી
હસતો જોઉંછું, ત્હારે ત્હારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક
પડદાની પછાદી રહેલાં કટારી અને દ્વેષના અડ્ડાગાર જોઈ સકુંછું.”
અથવા તો ત્હમારી કને કોઈની આગળ આમ આદુ વચન બોલા-
વશે:—“ જો બાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું; ખોટા
ખંડારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મહારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે
વ્યવહારમાં તો એ મ્હને ગમતું જ નથી. ” દાના ઉત્તરમાં કોઇક
અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશે:—“ હા, હા, ત્હમારા મધુર વદન-
ના સહુથી ઉપરના પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકુંછું. ”
હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારા જ નહિં પણ બીજાં પાત્રોનાં વચનો—
ત્હમારી પરાક્ષ યથેલાં વચનો સુદાં—અધ્યયન નજે આજીવાની જરૂર
ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે’વે,
પ્રકારે થવું ‘જોઈએ ત્હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સિડ્-સતું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે
જોયું જ છે. King John નાટકમાં કોર્ટ-સનો વેશ એ ભજવતી

ત્યારે રંગભૂમિમાંથી ગયા પછી પણ પોતાની નેપથ્યશાળામાં દ્વાર લિધાડાં રખાવીને રંગભૂમિ ઉપરના સર્વ વૃત્તાન્ત પોતાના ભાવો-દેગને પોષવાને માટે એ જોયા કરતી હતી. અહિં પૂર્વાભ્યાસ કરતાં પણ આગળ ક્રમ વધીને અભિનય વખતે પણ અન્ય પાત્રોનો અભ્યાસ ચાલુ રાખવાની પરા ક્રાંતિ પ્રદર્શિત થાય છે.

Solly પોતાના પુસ્તકમાં લખે છે:—

"M. Coqueline writes of his own method of studying a role. 'When I have to create a part I begin by reading the play with the greatest attention five or six times. First, I consider what position my character should occupy; on what plane in the picture I must put him.

'Then I study his psychology. Knowing what he thinks, what he is morally, I deduce what he ought to be physically, what will be his carriage, his manner of speaking, his gesture. These characteristics once decided, I learn the part without thinking about it further. Then, when I know it I take up my man again, and closing my eyes, I say to him, 'Recite this for me.' Then I see him delivering the speech, the sentence I asked him for: he lives, he speaks, he gesticulates before me, and then I have only to imitate him."

મોંસ્યર કોકોલીને પાત્રસ્વરૂપનો અભ્યાસ કરવાની પોતાની પદ્ધતિ આ પ્રમાણે વર્ણવે છે:—ત્યારે કોઈ પાત્રસ્વરૂપ ઉપન કરવું હોય છે ત્યારે પ્રથમ-તો હું સમગ્ર નાટક અત્યંત ધ્યાન સાથે પાંચ છ વાર પાંચી ગુંથું. પછી પ્રથમ એ પાત્રનું સ્થાન

શું હોનો વિચાર કરુંછું; સમગ્ર ચિત્રમાં કેઈ કક્ષામાં હેને મૂકવું તે ઉપર મનન કરુંછું. પછી એ પાત્રની મનોવ્યવસ્થાનો અભ્યાસ કરું-
છું. એ પાત્ર શો વિચાર કરેછે, હૃદયલક્ષણમાં હેની સ્થિતિ શી
છે, તે જાણી લઈને, તે ઉપરથી તર્કદ્વારા નિર્ણય કરુંછું કે હેનું
શરીરબંધારણ હાવું હોવું જોઈએ, હેની સંચયનપદ્ધતિ, બોલવાની રીતિ,
અંગવિક્ષેપની રીતિ હાવી હશે. આ સ્વરૂપેનો નિર્ણય એકવાર થયો
પછી એ પાત્રસ્વરૂપ વિશે કશો વધારે વિચાર ક્યાં વિના હોને
પડતું મૂકુંછું. પછી હેનું સ્વરૂપમાન ચલા પછી, એ પાત્ર પાછું
હાથમાં લઉંછું, અને મ્હારી આંખો મીંચીને હેને કહુંછું:—“ આ
વાક્યો મ્હને બોલી મંભળાવ્ય. ” એમ થાયછે એટલે હેને મ્હે
માગેલું વાક્ય, બાપણ, બોલી જતો હું નજર આગળ દેખુંછું, એ
જીવતો જાગતો, બોલતો ચાલતો, અંગવિક્ષેપો કરતો મ્હારી સમક્ષ
ખડો થાયછે; એટલે પછી મ્હારે માત્ર હેનું અનુકરણ કરવાનું જ
બાકી રહેછે. ”

આ અભ્યાસપદ્ધતિમાં કલ્પનાસકિતની ફેટલી સૂક્ષ્મ કેળવણી
ની જરૂર છે તે જણાઈ આવેછે.

આખું નાટક અભ્યાસ તથા આજીવનની જરૂરનો એક ખીજો
દાખલો લઈએ, કાંઈક જુદા પ્રકારનો. હૅમસેટ નાટકમાં આભ્યન્તર
પ્રમાણથી હૅમસેટની ઉંમર સાબીત થાય એમ છે. એક પ્રતિષ્ઠિત
વિવેચકે આ વિષયમાં સ્ખલન કરેલું જણાયછે, “ He is fat
and short of breath. ” એમ હેને વિશે એક જણે ટીકા
કરેલીછે તે ઉપર ચર્ચા ચાલતી જતે હોવા નિર્ણય હેણે આપ્યોછે કે
હૅમસેટની ઉંમર ૧૮ વર્ષની હતી. પરંતુ ધીર બોદનાર જોડે હૅમ-
સેટને સંવાદ થાયછે તે પ્રવેશનું જરાક ઝીણુ અન્વીક્ષણ કરે તો
તરત જણાઈ આવે એમ છે કે હૅમસેટની ઉંમર ૩૦ વર્ષની હતી.*

- (a) Hamlet—How long hast thou been a grave-maker.
First clown—Of all the days i' the year, I came

પરતું આ તો પાત્રના બાહ્ય સ્વરૂપને માટે સમગ્ર નાટકના અભ્યાસની વાત આવી, જો કે તે પણ આવશ્યક છે. પણ પાત્ર-સ્વભાવના અધ્યયન માટે સમગ્ર અભ્યાસની જરૂર ઉપર સ્પષ્ટ બતાવાઈ જ છે. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર પાત્રસ્વભાવના અધ્યયનનું નામ જ જણાતું નથી; અને કાંઈ પણ યાજીએ તો તે ઉપરટપકિયું અને તે પણ નટને દાઢે નહિ પણ નટની વતી ઘણે ભાગે હેને તૈયાર કરનાર જ એ અપૂર્ણ અધ્યયનાભ્યાસ કરે છે.

to't that day that our last king Hamlet
overcame Fortinbras.

Hamlet—How long is that since ?

First clown—Cannot you tell that ? Every 'fool can
tell that : it was the very day that young
Hamlet was born : he that is mad, and
sent into England.

(b) First clown—I have been sexton here, man and
boy, thirty years.

(c) First clown—Here's a skull now : this skull has lain
in the earth three and twenty years.

(d) Hamlet—Let me see. (Takes the skull) Alas, poor
Yorick. I knew him, Horatio : a fellow of
infinite jest, of most excellent fancy : he
has borne me on his back a thousand
times.

(a) અને (b) નિશાનીના સિવાય વાંચતાં જણાયે કે હેમલેટ આ સંવાદની વખતે ત્રીસ વર્ષની ઉમરનો હતો. (c) અને (d) વાંચ્યાથી પણ જણાયે કે યોરિક મરી ગયે ત્રેવીસ વર્ષ વયનાં હતાં અને બાળક હેમલેટને એ વાંસા ઉપર બેસાડતો હતો; તેથી જણાયે કે યોરિક યુવતી તથા ત્યારે હેમલેટ સાતેક વર્ષના હશે.

સમગ્રનાટકનો અભ્યાસ કરવામા એ પણ નહાની છતા મોટી વાત સંભાળવાની છે કે સમર્થ નાટકકારની રચનામાના શબ્દોમાં ફેરફાર કરવાનો અપરાધ નટને હાથે ના થવો જોઈયે. હેવા રચનારના શબ્દે શબ્દ અમૂલ્ય અને અર્થના મહત્વથી ભરેલા હોય. છે; શબ્દ એટલું જ નહિ પણ શબ્દનો અનુક્રમ, વૃત્તાન્તો અનુક્રમ સર્વ. ભરતખંડના નાટકોના ક્ષયકાળમા છેલ્લામા છેલ્લું 'ચિત્રપટ્ટ' નામનું નાટક ૧૯ મા સૈકામા રચાયેલું છે. હેમા પાત્ર જનોનો વાર્તાલાપ અપૂર્ણ છે. અને તે નટવર્ગે પોતાની મેળે જોડી કાઢીને પૂર્ણ કરવાનો છે આ સ્થિતિ હોય ત્હા નાટક-ગ્રન્થના શબ્દોનું મહત્ત્વ, અને પરિણામે અભિનયનું મહત્ત્વ કથુ પણ ના રહેવાનું. ખંજાળાના કેટલાક નાટકોને આ 'ચિત્રપટ્ટ' નાટક નમૂના તરીકે કામ સારું હતું એમ Encyclopoedia Britannica મા Drama વિશે લેખ લખનાર કહે છે. ઇટલીમા તત્કાલ વયનો વાપરનારા હાસ્યરસનાટકો કેટલાક છે ત્હેમા પણ વાર્તાલાપની આ સ્થિતિ છે. આમ હોય ત્હા અભ્યાસને માટે સામગ્રી જ ના રહી.

ઉપર કહેલા અભ્યાસ ઉપરાત ખીજા વિશાળ ક્ષેત્રમા અભ્યાસની નટને વળી વિશેષ જરૂર છે. માત્ર બાહ્ય માનવમૃદ્ધિનો અભ્યાસ પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન બસ નથી. માનવ સૃષ્ટિમા મનુજસ્વભાવનું કમલે કમલે અન્વીક્ષણ કરી એ સૃષ્ટિનું અધ્યયન સમભાવના સૂક્ષ્મ પ્રકાશથી કરવાની જરૂર તેટલી જ છે. એ અધ્યયન હોય તે જ પાત્રસ્વભાવની કૃત્રી હાથ આવી સકે. જોર્જ એલેક્ઝાન્ડર પોતાના " The Stage as a Profession " નામના નિબંધમા કહે છે —

" If you would be an actor, study Nature, learn to hold up the mirror—That is the whole

duty' of acting. Study her in the streets, in the drawing room, in the assembly, get at her secrets and her manifestations of them; learn to demonstrate them, reproduce them, repeat them; go into the solitude and meditate them, practise her expression, remember her accent, make her live in you again. "

। "તહાને જો નટ થવું હોય તો પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરો, (પ્રકૃતિનું) કર્પણ જીનઓ આગળ ધરતાં શીખો-અભિનયનું આખું કર્તવ્ય જ એ છે. નગરમાર્ગમાં, દિવાનખાનામાં, સભામાં મળેલા મહળમાં, સર્વમાંથી મનુજપ્રકૃતિનું અભ્યસન કરો; એ પ્રકૃતિનાં રહસ્ય શોધી કાઢો અને એ રહસ્યનાં પ્રકટીકરણો પ્રાપ્ત કરો; એ રહસ્યોનું પ્રદર્શન કરતાં, પુનઃ ઉત્પન્ન કરતાં, કહી બતાવના શીખો; નિર્જન પ્રદેશમાં જઈ એ રહસ્યો ઉપર ચિન્તન કરો; પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતી મુખ્યઅછાયાનો અભ્યાસ કરો, હેમાં જણાના સ્વરૂપચાર સ્મરણમાં રાખો, પ્રકૃતિને તહાનામાં પુનઃસજીવ થયેલી બતાવો. "

માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરવામાં વ્યક્તિના અભ્યાસની પદ્ધતિને બદલે વ્યક્તિગત સામાન્ય સ્વરૂપના અભ્યાસની પદ્ધતિ સ્વીકારવી જોઈએ. ઉદાહરણ તરીકે એકાદ લશ્કરી સિપાઈનું સ્વરૂપ બજાવવું હોય તો માત્ર એક સિપાઈના સ્વભાવનું અભ્યસન કર્યાથી માત્ર હેની વ્યક્તિરૂપ છળ જ મળશે; સિપાઈ તરીકેના ગુણોની સાથે હેના જાત્યના ગુણો પણ મળશે. તે માટે જુદા જુદા સિપાઈઓના સ્વભાવનું અવલોકન કરી સર્વમાં સામાન્ય રૂપે રહેલા સિપાઈ-પણાના ગુણોનું અંદજ કરી એક આદર્સ્વરૂપ સિપાઈનું સ્વરૂપ સાધવું જોઈએ. આ રીતના અભ્યાસથી દરેક સ્વરૂપના તાત્ત્વિક અંશો પકડી આનુષંગિક અંશોનો ત્યાગ થઈ સકશે. આમ વ્યક્તિ-

સ્વરૂપ નહિ" પણ વ્યક્તિગત જાતિસ્વરૂપ પ્રગટ કરવાનું જ કામ નટનું છે. પછી અમુક વિશેષ પાત્રનાં વિશેષ લક્ષણોને વિશે એ અપવાદ સ્વીકારાશે જ.

વળી એક સ્થળે એ કહેછે:—

" Learn her (Nature's) myriad ways of walking, of talking, of being and of doing; let nothing seem too trivial, nor too hard. "

" પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતા ચાલવાના, બોલવાના રિયતિના, કૃતિના હજારો પ્રકાર શીખો; કશું પણ અતિમુદ્ર અથવા અતિ કઠિન છે એમ ના માનશો. "

પ્રકૃતિનું આમ ગ્રીષ્મામાં ગ્રીષ્મી તેમ, મ્હોટામાં મ્હોટી બાજતો-નું અધ્યયન કર્યોથી જ અભિનયમાં પ્રકૃતિ જોડે સામ્ય સધાશે. અને તેમ કરવામાં અભિનયકર્તાનો વિલક્ષણ આનન્દ સમાયોછે; તે બતાવનાં વળી એ કહેછે:—

" It is in the nearer approach to Nature's great self, great in all large and all small things, that the joy, the full-flowing joy of acting lies, and only they who can feel this can ever hope to succeed. And I myself doubt if there be any exultation so great as that of the supreme moment of the actor. "

" પ્રકૃતિના મહાન્ સ્વરૂપની—સર્વ મ્હોટી તેમ જ ન્હાની વસ્તુ-ઓમાં રહેલા મહાન્ સ્વરૂપની—વધારે સમીપ આવવામાં આનન્દ, અભિનયનો પૂર્ણ પ્રવાહ વાળો આનન્દ, સમાયોછે; અને આ આનન્દ જેઓ અનુભવી સકે તેઓ જ વિજયી થવાની આશા રાખી સકે. અને મ્હને તો એમ જ લાગેછે કે નટની અભિનયની જિંદગી સાધનાના ધન્ય ક્ષણ જેવો બીજો મ્હોટો ઉલ્લાસ લાગ્યે જડશે. "

માનવપ્રકૃતિનો અભ્યાસ સારા નટોના સ્વભાવઅંધારણમાં જ હંમેશાં હોય છે. Solly (સોલી) કેટલાક દાખલા આપે છે તે નોંધવા લાયક છે. સોલી પોતે એક વાર હોરેસ વિગન (Horace Wigan) જોડે કેામક ઝાળખીતાઓ વિશે વાત કરતો હતો તે વખતે સોલીએ કહ્યું:—“ તુમે એ લોકોનું સ્વભાવનિરીક્ષણ ખારીકાથી કર્યું જણાય છે.” એટલે વિગન બોલ્યો:—“ Ah ! my boy, it is my trade. ” (“ અરે બચ્ચા, એ તો મ્હારો ધંધો જ છે. ”) સોલી કહે છે: નટને વિશે એક ખાસ વચન લાગૂ પડે છે. તે એ કે—“ Mediocrity can talk, but it is for genius to observe. ” (“ સાધારણ જ્ઞકિતવાળા બોલી સકે, પણ અવલોકન કરવું એ પ્રતિભાસાધીનું લક્ષણ છે ”)

એડમન્ડ કીન (Edmund Kean) વિશે સોલી કહે છે:

“ His fine power of perception, alive and susceptible to the most delicate and evanescent characteristics of humanity, was one of the greatest features of his genius. Wherever he was, he was all eye, all ear; every thing around him, or wherever he moved, fell within his cognizance. ”

“ (“ હેની પ્રતિભાનું મ્હોટામાં મ્હોટું લક્ષણ એક એ હતું કે અવલોકનની શક્તિ હેની તીવ્ર હતી, માનવસમૂહનાં સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અને સત્વર સરકી જાય હેવાં સ્વભાવલક્ષણો જોવાને હમેશાં એ શક્તિ જાગૃત રહેતી અને એ સ્વભાવલક્ષણોથી અતિ સૂક્ષ્મ રીતે અકબંધતી. જે જે સ્થળે એ જતો, તે તે સ્થળે હેનાં નયન, હેના ધ્રુવણ, અત્યન્ત વેગથી વ્યાપૃત રહેતાં; હેની આસપાસની સર્વ વસ્તુઓ હેના નિરીક્ષણમાં આવતી હતી. ”)

ગેરિક (Garric) વિશે મિ. જોન મોર્લી (Mr. John

Morley)-હવે લોર્ડ મોર્લી (Lord Morley)-નું નીચેનું વચન સૌથી ઊતારેછે:—

“ In some of the last pages that he wrote Burke refers to his ever dear friend Garrick, dead nearly twenty years before, as the first of actors, because he was the acutest observer of human nature that we had ever known. ”

(“ પોતાનાં છેવટનાં લખાણોમાં એક સ્થળે બર્ક, લગભગ વીસ વર્ષ ઉપર શુજરી ગયેલા પોતાના સહાના પ્રિય મિત્ર ગેરિક વિશે કહેછે કે એ નટોમાં ઉત્તમ હતો તેનું કારણ એ જ કે મહે’ જાણેલા સર્વ મનુષ્યોમાં એ (ગેરિક) માનવ સ્વભાવનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અવલોકન કરનારો હતો. ”

પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કર્યાથી આમ પ્રકૃતિની સમીપ અભિનયને લઈ જવાની શક્તિ આપણે જોઈએ. એ અભ્યાસ બાજુ માનવસૃષ્ટિમાં કરવાનું ઉપર બતાવ્યું. પરંતુ એ જ સૃષ્ટિનું પ્રતિબિંબ મહાસમર્થ નાટક-કારોના અન્ધોમાં પણ વિલક્ષણ સમજતાથી અને જુદાંજ પ્રકારની ઢાયામાં પડેછે, તેથી હેવા અન્ધોનો અભ્યાસ પણ આ સાધનમાં આવરયક છે. એ બતાવવાને વળી એ કહેછે:—

“ Steep yourself in Shakespear. For—say I—human nature exists in works of such great masters even better than in life—because ready idealized. ”†

“ શેકસ્પીઅરના અન્ધોમાં તદ્દમે પોતાને પરિધાવિત કરે. કેમકે—હું કહું છું—હેવા મહાન આચાર્યોની રચનાઓમાં મનુજપ્રકૃતિ

† Mr. George Alexander at Manchester Athenium.
Bombay Gazette of 9th Nov. 1918

વાસ્તવિક જીવન કરતાં વધારે સરસ રૂપે રૂઢે છે. કેમકે એ રચનાઓમાં એ ભાવનામય રૂપમાં તૈયાર જ હોય છે. ”

અર્થાત્ વાસ્તવિક જીવનનો અભ્યાસ કરતાં હેમાં જાણીતાં પ્રકૃતિનાં રૂપોમાંથી ભાવનામય સ્વરૂપ નટને પોતાને ખેંચી કાઢવાનો વ્યાપાર આવશ્યક છે; તે વ્યાપાર આ સમર્થ આચાર્યોએ પોતાની રચનાઓમાં જ કરેલો હોવાને લીધે, એટલે વ્યાપારક્રમ નટને ભરવાનો બને છે. પરંતુ આ સમર્થ રચનાઓનો અભ્યાસ તે વાસ્તવિક જીવનના અભ્યાસની પૂરવણી તરીકે જ ગણવાનો છે. નહિ તો નટનામાં પોતાનામાં અવલોકન, અવલોકનને બળે રહસ્યદર્શન, તે પછી ભાવનામય કલ્પના વ્યાપાર, અને તે સર્વથી પ્રેરિત અનુકરણ એ અંગોની સાધના થવી અશક્યવત્ બનશે.

મનુજપ્રકૃતિનો વિશાળ અભ્યાસ કર્યાંથી પ્રતિભાસુકત નટમાં એક ગુણ પ્રવિષ્ટ થાય છે. તે નાનારૂપતા. (નટની નાનારૂપતા). અમુક પ્રકારના પાત્રસ્વભાવનો જ અભિનય કરી સકે એમ નિયંત્રણ ના રૂહેતાં જુદી જુદી સંભાવમુદ્રાનો અભિનય કરવાની શક્તિ સંપાદન કરવી એ કઠણ કામ છે. અભિનયકર્તાનું પરલક્ષી સ્વરૂપ આ નાનારૂપતાની શક્તિમાં વિશેષ રજૂરી આવે છે. જેમ પરલક્ષી કલાશક્તિ નથા તે સંબંધી સમજાવ વિશેષ તેમ નટમાં નાનારૂપતાનું સામર્થ્ય વિશેષ આવશે. સર્વ સમર્થ નટોમાં એ નાનારૂપતા હોય છે જ એમ નથી. ભરતખંડમાં પૂર્વકાળે પ્રખ્યાત વયેલો કલ્લહકન્દલ નામનો નટ શૈલ, બીભત્સ, બયાનક અને અદ્ભુત રસના અભિનયમાં કુશળ ગણાતો હતો. આટલી નાનારૂપતા આછી નથી. યૂરોપના નટવર્ગમાંના સમર્થ નટોની નાનારૂપતા વિશે અવલોકન કરવું ઉપયોગી થઈ પડે એમ છે, પરંતુ એ પ્રશ્નમાં વધારે ઊંડરી વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. યૂરોપમાં કઠણરસનાં અને હાસ્યરસનાં નાટકોને પોતાનો ભિન્ન ભિન્ન વિષય કરનાર નટવર્ગના વિભાગ વખતે હશે. પરંતુ હેમાંના

કેટલાક બંનેમાં વધતું ઓછું કૌશલ ધારણ કરનારા પણ ગણાયા-
છે. અમદાવાદમાં આજથી ૪૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર એક અંગ-
કસરતનો ખેલ કરનાર હુરજીલો નામનો આવ્યો હતો. તે કેટલાક
વેશ બજાવતો હતો; એ રસિક ઓના વેશ તદ્દપ બજાવતો હતો;
છતાં હાસ્યરસજનક મારવાડી બીખારણ બનીને આવતો તે પણ
તદ્દપ અને કોઈ જાણે નહિ કે પેલી રસિક ઓ થનારો તે અને આ
એક જ પુરુષ. આ એક ન્હાતું સરખું ઉઠાદરણ નાનારપતાતું છે.
વિશેષ કલાવિધાનની વાત હેમાં નહોતી.

નટની કલામાં જે માયારચના—સ્વભાવાલેખનમાં થાયછે તેને
પુષ્ટિ આપવાતું જાણ સાધન તદ્દપ વેશ એ
તદ્દપવેશ.

એક છે. ગ્રામીન બારતમાં આ કળા કેળવા-
યલી હશે એમ 'ત્રિયદર્શિકા'માંનો વૃત્તાન્ત
પાછળ જોઈ ગયા છિયે તે ઉપરથી જણાયછે. મનોરમા નામની
ઓ રાજનો વેશ લેછે અને રાજ હેની જગાએ ચુસ રીતે આવ્યો
તે વાસવદત્તા અને ત્રિયદર્શિકાને ખજર પણ પડી નહોતી. હમણાં
ઉપર હુરજીલાના મારવાડીના વેશની વાત કહી તે વેશમાં પણ તદ્દપ
વેશચલ ઉત્તમ પ્રકારતું થતું.

પરંતુ આ તદ્દપવેશની કલા પાશ્ચાત્ય દેશોમાં બહુ ઝીણી
રીતે અને વિશિષ્ટ રીતે કેળવાઈછે. સર હેનરી અર્વિંગ પેલા
આદર્શને અચલા કાર્ડિનલ રિચમ્પને મળતી પોતાની મુખરેખાઓ
બહુજ અદ્ભુત રીતે બનાવતો. તેમ જ જેરેમી ડિડલર જેવો વેશ
એક છેડે અને બીજે છેડે લિયરરાજનો વેશ એમ બધા વેશાન્તરમાં
તદ્દપતા આણી સકતો. મિસ એલેન ટેરી વૃદ્ધવયની છતાં પોર્શિયાના
વેશમાં નવમૌવના જેવી તદ્દપ જણાયછે. છીરબોમ ડ્રી આ
કળામાં બહુ કુશળ મનાયછે, અને ફ્રાન્સટાફની વેશચલનામાં
તો હલચલનાનો પરમ વિજય કરી દેછે. આ રીતે અનેક નટ
નટીનાં દૃષ્ટાન્ત વેશચલનાની તદ્દપતાનાં મળેછે.

પરંતુ આ વેશરચનાને સંબંધી જે મુખ્ય વાતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એક તો એ કે વેશરચના હેવી ચાતુર્યથી થતી જોઈએ કે રંગભૂમિ ઉપરના દીવાના પ્રકાશમાં તથા 'પ્રેક્ષક વર્ગ'ના સ્થાનને ધ્યાનતરેથી જોનારને નટની મુખરેખાઓ, સ્વાભાવિક જેવી જણાય. નહિં તો કૃત્રિમતા આવવાની. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નાટકગૃહની રચનામાં ખામીને લીધે તેમ જ નટની વેશરચનામાં અકુશલતાને લીધે અનેકજાર એ વેશની તદ્દપતા તો સિદ્ધ નથી જ થતી, આધારરચનાનો પ્રભાવ તો નથી જ પ્રગટતો, પણ હિલટી દસવા જેવી કૃત્રિમ વર્ણાદિકની રચના મુખ ઉપર જણાઈ આવેછે. આથી પાત્રસ્વરૂપના અદ્વૈતનું પણ જ્ઞાન યવામાં વિશેષ આવેછે.

. તેમ જ, આ વેશરચનામાં મુખરેખાઓ સાધવાને માટે રંગનો દહ પાર ઉપયોગ કર્યોથી હૃદયની અંદરના ભાવસંચલનને પરિણામે મુખમુદ્રા ઉપર ચતા વર્ણાદિકના ફેરફારનું દર્શન યવામાં અંતરાય આવેછે.

બીજી વાત એ છે—અને તે બહુ મોટા મહત્ત્વની છે— કે આ તદ્દપ વેશરચનાને અનુચિત મહત્ત્વ આપી નાટકકલાનું સર્વસ્વ તત્ત્વ જ હોને ઠરાવી દેવું ના જોઈએ. ખરું તત્ત્વ તો સ્વભાવ-મુદ્રાનું જ છે; પાત્રસ્વરૂપથી નહીં જો પૂર્ણ રીતે વ્યાપ્ત હશે તો પોતાનાં અક્ષતવલન, શબ્દોચ્ચાર, સ્થિતિવૃત્તિ વગેરે વડે જ મુખ્ય ચિત્ર બિંદુ કરી સકશે, અને ત્હેમાં વેશરચનાનાં બાહ્ય સાધનો બહુ થોડાં જ જોઈશે. માત્ર વેશરચનાથી અભિનયનું કલાવિધાન બનતું નથી. અભિનયનાં આવશ્યક અંગ—પાત્ર સ્વભાવને યોગ્ય વચન, સ્વરવિકાર, ભાવોદ્વેગનાં દર્શન વગેરે—હોય તો જ પૂર્ણ નાટ્યાનુ-કરણ થવાનું. નહિં તો તો ફક્ત ચતુર વેશરચના,—મહુરપીઓ કરેછે હેવી—ચર્ચને તોટશે જ અટકશે.

આ તત્ત્વનો અનાદર કરી વેશરચનાને મહત્ત્વ આપવાનો

પ્રચાર ઇંગ્લાંડમાં ચલાવે લીધે કેટલાક લેખકો એ કથાની વિરુદ્ધ સખત શબ્દોમાં લખતા જણાવે. પરંતુ આ વિષયમાં પણ, વેશ-સ્થના અને ખરો સ્વભાવમિનય એ બેમાં યોગ્ય પ્રમાણ સચવાય એ જ ઇષ્ટ છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે જેવાં કલામિત્ર નટનટ્રીઓએ એ જ ધોરણ સાચવ્યાં છે.

પ્રકરણ ૫ મું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલ)

અભિનયકલામાં ભાવાનુભવનું તત્ત્વ આવશ્યક આપણે જોઈએ. તે ભાવ નટ અનુભવે છે એ જણાય શી રીતે ? (અંગવિક્ષેપ). જેમ સહજ જીવનમાં આપણા હૃદયભાવનાં પરિણામ તરીકે મુખમુદ્રાનાં વિકાર, અંગ-વિક્ષેપ (દસ્તાદિકનાં) વગેરે ઉત્પન્ન થાય છે, તેમ જ કલાવિધાયક નટના અભિનયમાં અનુભવેલાં ભાવમંચરોને પરિણામે અંગવિક્ષેપાદિ-ઉત્પન્ન થાય છે. તેમ ચાલ ત્હારે જ અભિનય સ્વાભાવિક બને. પરંતુ આ વિષયમાં કેટલાંક તત્ત્વો તથા ધોરણો સ્વાભાવિક રીતે કલાવિધાનમાં પ્રવર્તવા જોઈએ. તેનું દર્શન કરીએ.

ભાવ સંચલનનું પરિણામ અંગવિક્ષેપ છે, એ તત્ત્વમાંથી જ ફલિત થાય છે કે એ અંગવિક્ષેપોમાં (૧) (અંગવિક્ષેપની અનુરૂપતા) અનુરૂપતા અને (૨) મિતોપયોગ એ ગુણો હોવા જોઈએ. અનુરૂપતા એટલે જે ભાવસંચલન અને તેના નિદર્શક શબ્દો હોય તેને અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ થવો જોઈએ, અર્થહીન ન થવો જોઈએ. શેક્સ્પીઅરે, હૅમલેટ ગર્ભાંક બજાવનારા નટોને ઉપદેશ આપ્યો છે તે સ્થળે હેની કને એક ઉત્તમ તત્ત્વ નિદિષ્ટ કરાવ્યું છે:—“Suit the action to the word, the

word to the action" "અંગવિક્ષેપને શબ્દ જોડે અને શબ્દને અંગવિક્ષેપ જોડે મળતા રાખો." અર્થાત્ જેથી ઇષ્ટ ભાવ, અર્થ, સૂચના નહિ અને જીભ જ ભાવાત્મિક સૂચના, હેવા અંગવિક્ષેપ ત્યાજ્ય ગણવા.

આ ધોરણમાં એક ઝીણું કલાતત્ત્વ બીજું છે. તે એ કે શબ્દો અને અંગવિક્ષેપ બે એકી વખતે મળત ના (પુરોગામી અંગવિક્ષેપ) ચલા જોઇએ, પણ શબ્દની કાઠક પૂર્વે અંગવિક્ષેપ આવે હેમાં કલાસ્વરૂપ સમાયું છે.

"The Actor's Art ના લેખકે કહ્યું કે* તેમ—“While the mind of the actor must be in advance of his action and utterance, his action should be in advance of his utterance, not simultaneous; so that while he should mentally ‘suit the action to the word’ he should really appear to suit ‘the word to the action.’”

(શબ્દને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ કરવાનું વચન પ્રથમ છે તે ઉપરથી પ્રથમ ભાસે એમ સામ કે પ્રથમ શબ્દ ઉચ્ચારવા અને પછી અંગવિક્ષેપ કરવો, તે અનિષ્ટ અર્થ ટાળવા માટે ખુલાસો કરે છે કે:—) “નટના મનના વિચાર હેના શબ્દોચ્ચાર તથા અંગવિક્ષેપથી અગાડી જવા જોઇએ, પરંતુ હેના અંગવિક્ષેપ તો શબ્દોચ્ચારની પણ આગળ આવવા જોઇએ, અને એકકાલીન ના ચલા જોઇએ; અર્થાત્, પોતાના મનમાં શબ્દોને અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ જોડવવા, (એટલે મનમાં પ્રથમ શબ્દ અને પછી અંગવિક્ષેપ એ ક્રમ બલે હો), પણ પ્રત્યક્ષ આચારમાં તો પ્રથમ પ્રદર્શિત કરેલા અંગવિક્ષેપને અનુરૂપ (પછીથી ઉચ્ચારેલા) શબ્દો આણતા જણાવું જોઇએ.”

આ ઝીણી કલાચર્યાનાથી પ્રેક્ષકના ધ્યાનને સંલગ્ન કરવાનું અસાધારણ પરિણામ ઉત્પન્ન થાય છે. પ્રથમ પુરોગામી અંગવિક્ષેપ માટે; પછી પ્રેક્ષકના મનમાં એક જાતનો તર્ક ઉત્પન્ન થાય છે. કે હવે પછી આવનારા શબ્દો એ એટલાને સંવાદી બનશે કે કેમ, પછી એ બે સેકન્ડ અનિશ્ચયની ઉત્કંઠામાં જાય છે; અને અંતે શબ્દોચ્ચારણ થાય છે એટલે સંવાદજનિત સંતોષ થાય છે. હાર્ટ્ ક્લારોનના “The Art of Acting” માં આપ્યું છે. ગોર્ડસ્પિથ Clairon (ફેલેપરોન) નામની એક ફેમ નટીના અભિનયનું વર્ણન આપતાં કહે છે:—

“એ પ્રથમ બોલે છે ત્હારે હેના હાથ અને જીભ કદી પણ સાથે જોડાતા નથી; પરંતુ હસ્તવિક્ષેપ પ્રથમ આવી આપણને વચન માટે તૈયાર કરી રાખે છે. કેટલીક વાર એ મૌનપુક્ત જતાં વાણીપૂર્ણ શરીર સંસ્થિતિથી આરંભ કરે છે; પણ કદી પણ હાથ, આંખો, મસ્તક અને અવાજ એ બધા સાથે એકદમ ધસતી નથી. આ સાદી રીતના આરંભથી વૃત્તાન્તમાં ભાવને ક્રમે ક્રમે આરોહણ કરવાનું સામર્થ્ય મળે છે.

અંગવિક્ષેપને સંબંધે એક બીજું ચાતુર્ય અસરકારક બને છે.

તે અંગવિક્ષેપની સ્તબ્ધતા; સ્તંભ. કેટલાક
(સ્તંભ). ભાવને પ્રસંગે, જેમકે આકસ્મિક શોકનો

વજ્રાઘાત, આશ્ચર્ય, નિર્વેદ, વગેરે ભાવ નટના

ઉપર હુમલો કરે, તે વખતે કાંઈ પણ અંગવિક્ષેપ વિના, શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના, માત્ર સ્તબ્ધ બનીને વિલક્ષણ સ્થિતિમાં જોવા રહેવામાં જે અભિનયસામર્થ્ય પૂરાય છે તે કદાચ પણ અંગસં-
ચલનોમાં નહિ સંભવે.

અનુરૂપ અંગવિશેષ હોય એટલેથી બસ નથી. અંગવિશેષ અર્થવાળા હોય પરંતુ અધિક હોય તે પણ (અંગવિશેષનો મિતોષ- દૂષણ છે. એક ફ્રેંચ પ્રેફેસર, M. Dupont થોગ). Vernon (મિંચર ડૂપોં વેનોં), કહેછે:-

" Gesture is a language to express ideas that are not written, that is those delicate, almost impalpable thoughts and shadows of thoughts for which words are too coarse and inefficient. "

" અંગચેષ્ટા એ શબ્દમાં ન લખાયેલા વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, એટલે કે, જે દર્શાવવાને શબ્દો અસમર્થ છે અને સ્પૂષ્ણ છે હેવા સૂક્ષ્મ, સગમગ અસક્ષ્ય, વિચારો અને વિચારોની 'છાયાઓ' દર્શાવવાની ભાષા છે. "

આ ઉપરથી હમણા કહેલા અનુરૂપતાના ધોરણને બાધ નથી આવતો. શબ્દની અર્થનામાં જે ભાવસંવેદનો, વિકારો સૂચિત થાયછે, તે અનુક્રા, અવાચ્ય, વિચારો દર્શાવવાનું કાર્ય જ અંગ-ચેષ્ટાનું અહિં કહ્યું જણાયછે. અને મારે જ એ ચેષ્ટાઓ અધિક હોય તો હેમનું સામર્થ્ય ધટેછે. અભિનયકલા તે કાંઈ અનેકાર્થ કાળ્ય જેવી રચના નથી કે હેમાં એક ભાવ મારે એક કરતા વધારે અંગવિશેષ વપરાય.

ઇંગ્લાંડના નટવર્ગ કરતા ફ્રાન્સના નટવર્ગમાં અંગવિશેષના મિતોષયોગનો વધારે આદર થાયછે એમ Solly (સોલી)ના પુરતક ઉપરથી જણાયછે. હેણે મિસિસ કેન્ડલ (Mrs. Kendal) નું એક વચન ઉતાર્યુંછે:- " With us it is more art than nature; with the French it is more nature than art. " (" આપણા અંગ્રેજ નટોમાં અંગવિશેષ તે પ્રકૃતિ કરતાં

કલાના આકારમાં વધારે જણાય છે; ફેંચ નટોમાં કલા કરતાં પ્રકૃતિના રૂપમાં વધારે પ્રગટ થાય છે. ”).

સૌથી ફેંચ પ્રોફેસર ડ્યુપો-વેર્નોના મત દર્શાવે છે, જેમાં એક પ્રખ્યાત નટીનું ઉદાહરણ આપ્યું છે. હેલે એક નાટકના એક આખા અંકમાં માત્ર બે જ અંગવિક્ષેપ કર્યા હતા; તે વખતે એક સાધારણ નટ સાથે એવા એઠા હતો તે મોંઝવર ડ્યુપો વેર્નોને કહેવા લાગ્યો:—

“ What kind of an actress is it that doesn't move ? ”

(“ આ તે કેવી નટી કહેવાય ? લગભગ પછી સંચલન કરતી નથી ?).

મોંઝવર ડ્યુપો-વેર્નોએ ઉત્તરમાં પૂછ્યું:—“ Does she move you. ? ” (“ એ નટી તમારા હૃદયમાં સંચલન ઉત્પન્ન કરે છે ખરી ? ”) ઉત્તર મળ્યો:—“ Yes, certain. ” (“ હા, નિઃસંશય. ”) એટલે પેલાએ કહ્યું:—“ Well, my friend, that's a great thing. ” (“ મને તમારે, એજ મોટી વાત છે. ”)

એ જ પ્રોફેસરના મત નીચે પ્રમાણેના સૌથીએ ટાંક્યા છે:—

“ The actor must often express ideas which are not written and he can only do so by looks and gestures. And do you know on what condition a gesture can be good ? It is when it is appropriate to the written ideas and completes them. Do you know when it can be sublime ? It is when it takes the place of ideas not written. ”

(“ જે ભાવવિચારાદિ નાટકગ્રંથમાં લખેલા નથી તે નટે અનેકવાર દર્શાવવા પડે છે, અને તે મુખમુદ્રા અને અંગવિક્ષેપથી જ

દર્શાવી સકાય. અને અંગવિશેષ સુધટિત થવા માટે આવશ્યક મર્યાદા શી છે તે અણોછો ? અંગવિશેષ સુધટિત ત્હારે જ થાય કે ન્હારે તે લખેલા બાવવિચારાદિકને અનુરૂપ હોય અને. હેમની પરિપૂર્તિ કરનારા હોય. અંગવિશેષ હિતત ગુણવાળો ક્હારે થઈ સકે તે અણોછો ? એ ત્હારે જ થઈ સકે કે ન્હારે તે અસિખિત લાવાદિકનું સ્થાન લે. ”

પરંતુ આ છેવટના સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે તો કેવળ બહારના, ગમે તેમ આણેલા, બાવાદિક માટે ગમે તેમ, વધારે પડતા, અંગવિશેષને પણ પ્રવેશ મળી જશે; આ પરિણામ રોકવા માટે એ પ્રેક્ષક ઉમેરેછે:—

“ But it is essential that gesture should only be used when necessary, or at any rate useful. It is above all necessary that it should not disturb the spoken language by a disagreement, that it should not weaken its force by attracting the eye to the detriment of the ear; it is necessary, in a word, that it should be a precious reserve, and that one should only bring into action, like every reserve, at the opportune moment to take the place of words, to sustaine the idea, or to decide by a supreme effort the winning of a battle. ”

(“ પરંતુ એ તત્ત્વજૂત વાત છે કે ખરેખરી જરૂર. હોય ત્હારે જ, અથવા કાંઈ નહિ” તો ઉપયોગી થવાનો સંભવ હોય ત્હારે જ, અંગવિશેષનો સ્વીકાર કરવો. સર્વોપરિ આવશ્યકતા એ છે કે બોલેલાં વાક્યો નેડે વિરોધમાં આવીને ત્હેમાં અંગવિશેષે બંગ ના પાડવો નોંધયે; અવણુન્દ્રિયને હાનિ પહોંચાડીને દર્શનન્દ્રિયને અસ-

કર્ષવાથી અંગવિક્ષેપે વાણીનું બળ ચિથિલ ના કરવું જોઈએ; દ્વંકાલાં એ કે અંગવિક્ષેપ તે એક કીમતી પાછળ સાચવી રાખેલાં લશ્કર જેવો ગણવો જોઈએ, અને હેવા લશ્કરની પેઠે જ, ભાવવિચારને પુષ્ટિ આપવા માટે અથવા સર્વોપરિ પ્રયત્નબળે યુદ્ધમાં વિજય નિશ્ચિત કરવા માટે, વાણીનું સ્થાન લેવાને ખરી તકે જ અંગવિક્ષેપનો વ્યાપાર થવો જોઈએ. ”)

મિતોપયોગના પેટામાં બે પ્રકાર બીજા આવેછે:—(૧) નિમ્ન અને (૨) યોગ્યતા. નટ પોતાના અભિનયમાં (નિમ્ન તથા યોગ્યતા). અંગચેષ્ટાનો વ્યાપાર ઉચિત નિયંત્રણમાં રાખી કામ જેટલી જ ચેબકાઓ વાપરેછે. અને બાકીની સંરક્ષણ કરી રાખી મૂકેછે, સંમિલ કરેલા બંડારમાં સાચવી રાખેછે, ત્હારે નિમ્નનું બળ ઉત્પન્ન થાયછે. ફેનિસોં (Fenelon) કહેછે:—

“ It is not natural to be always using gestures in speaking; one should move the arms because one is animated but should not move them in order to appear animated. ”

“ બોલતી વખત હમેશાં અંગવિક્ષેપ કરવા એ સ્વાભાવિક નથી; આપણે જોસમા આવ્યા હોઈએ માટે હાથ હલાવવા તે બરોબર છે, પણ જોસમાં આવ્યા છિયે એમ દેખાડવા માટે હાથ ના હલાવવા જોઈએ. ”

આ વચનમાં અત્યંત અર્થભાર ભરેલોછે. માટે અંગવિક્ષેપનું વક્તવ્ય નિમ્ન તરફ, મિતઅવહાર તરફ રહેવું જોઈએ. એક ફ્રેંચ શિક્ષકે કહ્યુંછે:

“ જેમ જેમ અંગવિક્ષેપ વધારીશું તેમ તેમ એ માત્ર વિનાના બનશે. ”

Letelles (જ્યુલેસ) કહેછે:—

“ In art simplicity is economy, not meagreness: it is the absence of superfluities, not the suppression of essentials. ”

“કલાવિધાનમાં સાદાર્થ તે મિતવ્યય છે, અસાર તનુતા તે નહિ. અધિક, કાલતુ અરોનો ત્યાગ હેમાં મિતમ્યય આવેછે, આવશ્યક તત્ત્વોના ચમનમાં નહિ.”

વળી કહેછે:—*Gestures to be effective must be significant, and to be significant they must be rare.* ”

“અંગવેષ્ટાઓ સૂચક હોય તો અસરકારક બને, અને સૂચક થવા માટે એ વિરલ હોવી જોઈએ.”

નિમ્નક્રમાં એક પ્રકારનું ગૂઢ બળ રહેલું છે. બળનું પ્રદર્શન-વાણીથી અથવા ક્રિયાથી-કરવામાં બળનું મદત્ત્વ હલકા ભોંકા જ માનેછે. તેમ વળી, અનેક વેળા અંગવિશેષ તે જુદીની-જુદી પ્રેરિત વાણીની-અશક્તિનું ચિહ્ન બનેછે. આપણે ધણીવાર જોયુંછે કે જે વાત શિક્ષિત અને મંસ્કાર પામેલો જુદીમાન મનુષ્ય માત્ર વાણી અને મુખમુદ્રાથી સખળ રીતે કરી સકેછે, તે દર્શાવવા માટે સાધારણ વર્ગના અશિક્ષિત અથવા અર્ધશિક્ષિત અને અસંસ્કારી માણસો હાથના અનેક બ્યર્થ ચાળા કરી મથેછે.

નિમ્નક્રમાં સાથે જોડાયેલો ગુણ યોગ્યતાનો છે. નિમ્નક્રમાં રોકતાં બાકી રહેલા અંગવિશેષ કરવા તે પણ કેટલી હદમાં કરવા એ ‘યોગ્યતા’ નો વિષય છે. અતુરપ અંગવિશેષ કરવા પણ તે કેટલે ક્રમે અટકાવી રાખવા એ આ ગુણથી નિશ્ચિત થાયછે.

અંગવિશેષના મિતોપયોગ વિશેનાં ઉપરનાં તત્ત્વોનો સાર શેક્સ્પીઅરે હુમ્બેટ કને કહેવડાવ્યોછે. નરોને ઉપદેશ કરતાં એ કહેછે:—

" Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently, for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, × × × × × I would have such a fellow whipped for over doing Termagant, it out-herods Herod pray you, avoid it

(Act III Scene II)

(" તેમ તમારા હાથ વડે જાણે હવાને ખૂન ઓઢેરી નાખતા હો-આમ, આમ-તેમ પથ્થુ ના કરશે, પથ્થુ તદ્દન મુઠ્ઠાથી હેનો ઉપ યોગ કરજો, કેમકે તમારા બાવોદ્રેકના ધસતા પ્રવાહમાં, વાવાઝોડામાં, અને તોફાનમાં, તમારે હેવી સમધારણુ વૃત્તિ મેળવવી અને પેદા કરવી જોઈએ કે તેથી એ બાવોદ્રેકમાં સુંવાળાપણુ જાણે ખરે, કોઈ પ્રયત્ન નહીં બાવના કંકડે કંકડા, ચીથરે ચીથરા, કરી નાખતો જોઈછું તો આદાર આત્માના ઊંડાણુ સુધી જોઈ થાયછે. હેવા માણસને ટર્મેન્ટ અને હીરોડના કરતા પણ ચઢી જવા માટે હું તો આજુકના માર મરાવું "

" પ્રકૃતિની વિનીતતાનું ઉલ્લંઘન ના કરવું " -હેમા મિતોપયોગના બધા અંગ જાવી જશે અને "હાથ વડે હવામાં કરવતની પેઠે ઓઢેરાનું કામ અત્યંત ના કરવું " એ અસ્વાભાવિક અધિકતાનું દૂષણ જતાવેછે આ સર્વ માટે શિક્ષણ અન્ય કને લેવા કરતા નહીં પોતાની જ વિવેકશક્તિને શિક્ષક જનાવવાનું દરાવેછે

પાશ્ચાત્ય નટોમાં અગવિદ્યેપના વિષયમાં વિદ્યેપતા નહોતી શેક્સ્પીઅરના વખતમાં અધિક અને અસ્વાભાવિક અગવિદ્યેપ

પ્રચરિત હતા એ હુમલેટની ઉપરના નટોને કહેલી શિખામણ ઉપરથી જણાય જ છે. પરંતુ ખરાં તત્ત્વોની ઊંચી સાવના તે વખતે જાણમાં હતી. તે પછી એ જ વચનોથી જણાઈ આવેછે. પાછળના વખતમાં લિન્ન લિન્ન નટોની લિન્ન લિન્ન ચુલાવચુલની સ્થિતિ હતી. એટલેટન પોતાના સમયના નટોમાં અપનાદ રૂપ હતો, અને અંગ-વિક્ષેપ અત્યંત થોડા કરતો; અને જે કરતો તે યથાર્થ કરતો. ઔરિક એથી ઉલટો હતો અને અધિક અંગવિક્ષેપ તરફ હેતુ વળતું હતું. પરંતુ કલુષન નામનો નટ તો અધિકતા અને અસ્વાભાવિકતાની પરાકાષ્ટા કરતો. હેના મુખના ચાળા માકડા જેવા થતા. “Langa” નામના નાટકમાં નીચેની પંક્તિયો છે:—

“ He took it up;

But scarce was it unfolded to his sight

When he, as if an arrow pierced his eye,

Started, and trembling dropped it on the ground.”

આ પંક્તિયો બોલતી વખત કલુષન પ્રથમની પંક્તિ ઉચ્ચારતાં નીચે પડી જમીન ઉપરથી કાઢી લેતો હોય એમ ડોળ કરતો; અને ત્રીજી પંક્તિ બોલતા પોતાની તર્જની પોતાની આખમાં ઝોકવા જતો હોય તેમ ચાળા કરતો; Started શબ્દ બોલવાની સાથે પોતે ખૂમ જોસથી પાછો હસતો અને બાકીનો ભાવ જતાવવાને અંગે અંગ ધૂનતો અને દાઘમાથી પેથો કસ્પિત કામળ ફેંકી દેવાનો ડોળ કરતો.

દાવા પ્રકારના ચાળા આપણી દાલની મુખાર્ધ અને ચુન્નતાતની રંગભૂમિ ઉપર ભરપૂર જોડાયે હિયે. કેટલીક દક્ષિણી નાટક મંડળાઓમાં તો એ દોષ જણાતો નથી. આજથી આશરે ૩૫ વર્ષ ઉપર ‘ઇન્દ્રસણ’ નું નાટક (!) મ્હેં જોયું ત્યારે, આરંભમાં પડેલ ઉપકર્તા વાંત ‘ઇન્દ્ર’ રાજ પ્રગટ થઈ ગાતા દીકા:—

“મેં રાગ હું ઇસ કોમકા .

ઓર ઇન્દર મેરા નામ,

બિન પરિચોકી દીલ્સે

મુઝે નહિં આરામ”

તે વખત ‘ઇસ કોમકા’ કહેતી વખત નટ ચારે બાજુ હાથ ફેલાવતો હતો; ‘મેં’ અને ‘મેરા’ કહેતી વખત પોતાની છાતી ઉપર હાથ બતાવી પોતાનો નિર્દેશ કરતો હતો—મણે રખેને પ્રેક્ષક બૃહ્મમાં હેને બદલે ખીજા કોઇને ગણી લે ! ‘દીલ્’ (= દર્શન) શબ્દ વખત એ આંખો તરફ એ આગળિયો ધરતો હતો; અને ‘નહિં આરામ’ને અભિનય પણ કાંઈક વિચિત્ર હસ્તવિક્ષેપથી જ બતાવતો હતો.

એકરેડી નામનો અંગ્રેજ નટ આરબકાળમાં જરાક અધિક અંગવિક્ષેપ કરતો. પણ કુવુધનના ચાળા વિશે ટીકા થતી જોઈને, પોતાના એ જ જવાનીમાં વળગેલા દોષને હેણે કાઢી નાંખ્યો. પોતાના એક પત્રમાં એ દોષ સુધારવાને વાપરેલા ઉપાયો વર્ણવે છે તે જરાક નોંધાવા જેવા છે. પોતે જમીન ઉપર સ્થિત રહીને, અથવા જીત્ય સરસાં સિદ્ધાં ઊભો રહીને, અથવા બંને હાથને સજ્જત બાંધી લઈને, પછી ‘આયેથેલા,’ ‘લિયર,’ ‘હુમેલેટ,’ ‘એકબેથ’ માંના અથવા જે’મા ખૂબ જોસ લાવોદ્ધમની જરૂર હોય હેવા પ્રસંગોમાનાં મ્હોટા બાષણોનો પાઠ કરતો.

કૃત્રિમ અને અધિક અંગચેષ્ટાનું મુખ્ય કારણ આત્મસંવેદન છે; પોતાનું સ્વરૂપ પાત્રનામા વિલીન કરી દેનાર નટ ધણું કરીને હમેશાં બરોગર અને સ્વાભાવિક અંગચેષ્ટા કરશે. આ તત્ત્વ વોલ્ટેર (Voltaire) સંપૂર્ણ રીતે સમજતો હતો, પોતાના એક કબુલ્લરસ નાટક માટે એક જવાન નટીને એ તૈયાર કરતો હતો, તે વખતે અતિશય અંગવિક્ષેપની શક્તિ રોકવા માટે એ નટીના હાથ કાચા દેરા વડે બંને પાંખા સાથે બાંધી લીધા. આમ અંગચેષ્ટા રહીને

પોતાના વેશનો પાક શરૂ કર્યો, કેટલેક વખત સૂધી એ ધૈર્યથી ટપી રહી, પણ અંતે, પોતાના બાવજગથી તદ્દન ધસડાઈ જઈને કાચા સૂત્રનાં બન્ધન તોડી નાંખ્યાં અને દાઘ ઊંચા કર્યાં. પોતે સિદ્ધાન્તની આગા તોડી એમ માનીને બપોથી, એ કવિની હામા માગવા લાગી. એ સ્મિત કરતો હેને આશ્વાસન આપવા લાગ્યો અને દોષ નથી થયો એમ ખાત્રી કરી. એ અંગચેષ્ટા આ પ્રસંગે ઉત્તમ અને પ્રશંસનીય બની, કેમકે એ ઠાળી દર્શાઈ રહી નહિં.

અંગવિશેષના બીજા બે ચારુતાસંપાદક ગુણ છે:—લાલિત્ય (grace) અને ગૌરવ (dignity). આ ગુણ (અંગવિશેષમાં લાલિત્ય અંગવિશેષની સ્વાભાવિકતામાથી ધણે અંશે અને ગૌરવ) ઉદભવ પામેછે, પરંતુ તેથી સ્વતન્ત્ર રૂપે વર્તેછે. કેટલીક વાર એમ બનેછે કે બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક હોય માટે લલિત અથવા ગૌરવયુક્ત હોય જ એમ નથી થતું. આ કારણથી આ ગુણોને જુદાં સ્થાન આપીશું. અલબત્ત, હાસ્યરસના અભિનયમાં અંગચેષ્ટાઓ લલિત અને ગૌરવ-યુક્ત નહિં સંભવે, પરંતુ હેનો અર્થ એટલો જ કે ને લાલિત્ય અને ગૌરવ ધતર રસોમાં—રુદ્ધાગર, ક્રુધ, રોદ. ઇત્યાદિમાં—અંગચેષ્ટામાં આવશ્યક છે તે પ્રકારનાં લાલિત્ય ગૌરવ હાસ્યરસની અંગચેષ્ટામાં ના જ આવે. પરંતુ તે ઉપરથી બીજે છેડે જવાનું નથી. કેમકે હાસ્યરસના અભિનયને આશ્રય અથવા હલકો થતો અટકાવવા માટે એક પ્રકારનું ગૃહ ગૌરવ તથા લાલિત્ય ઇષ્ટ જ છે. એટલે આ ગુણો સર્વ અંગચેષ્ટામાં પછી જુદા જુદા સ્વરૂપે પ્રવિષ્ટ થવા જ જોઈએ. રસિક કલાનું કર્તવ્ય મનને ઉન્નત કરવાનું છે, અધમ કરવાનું નથી, અને હાસ્યરસને પણ રસિક કલામાં સ્થાન છે, એ ધ્યાનમાં રાખીશું તો આ લાલિત્ય ગૌરવ ગુણોનો ત્યાં પણ સ્વીકાર કરવો પડશે. બેલ્લાર્સ (Bellars) કહેછે:—

“ The actor may indeed attract by mere

comicality, but in his more artistic functions he not only shows the operation of thought and passion on the bodily frame, but also all the grace and dignity possible to human actions. " (Fine Arts. P. 85)

“ કેવળ દાસ્યોત્પાદક ચેષ્ટાઓથી નટ આકર્ષણ કરે એ ખરું; પરંતુ વિશિષ્ટ કલાપરાયણ પ્રવૃત્તિમા તો વિચાર અને આવોદ્વેગનો વ્યાપાર માનવ દેહ ઉપર ચતો એ જતાવેછે એટલું જ નહિ” પણ મનુષ્યના ચલનવલનમાં જે લાલિત્ય અને ગૌરવ આવી સકે તે પણ દર્શાવેછે. ”

આ લાલિત્ય અને ગૌરવનું સંપાદન કરવાને માટે ‘સ્વાભાવિક’ ગુણો માણસમાં હોય તે ઉપરાંત અંગકસરત, (તે માટે સાધનો અંગ- નૃત્ય, પટા ખેલવા વગેરે સાધનો છે. એથી કસરત, નૃત્ય, ઇત્યાદિ) કરીને શરીરના બાંધામા, સ્થિતિ, સંચલન, વગેરેમાં એ ગુણો પ્રાપ્ત થાયછે. આ સાધનથી અભિનયના અંગવિક્ષેપ સુરુચિયુક્ત બનેછે. આ અંગકસરતોથી લાલિત્ય મેળવેલા શરીરના સંચલનોમા, શુદ્ધિયુક્ત મનથી નિયમિત હોય તો, સ્વાભાવિક ચારુતા આવેછે.

અંગવિક્ષેપનો મિતોપયોગ એ કલાના ખરા સ્વરૂપનું અંગ છે એમ આપણે ઉપર કહ્યું. ત્યારે બાવ- (અંગવિક્ષેપના મિતોપ- સંચલનોનું પૂર્ણ પ્રદર્શન કરવામાં કાંઈક યોગથી થતી જિનતા જિનતા રહેવાની; નિયમિત અંગવિક્ષેપથી સર્વ પૂરનારા અભિનય- ભાવપ્રદર્શન થવું કઠણ છે; તો એ જિનતા ૧ મુખ્યચર્ચા). પૂરવાનાં કાંઈ સાધન અભિનયકલામાં છે ? અલગત, છે જ. એ સાધનો-(૧) મુખ્યચર્ચા, (૨) સ્વરૂપટના, અને (૩) સંચલનાદિક વ્યવહાર. સમર્થ કલાવિ-

ધામક નટો આ સાધનોનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરેછે, અને એ રીતે અભિનયમાં ચમત્કાર પૂરેછે.

આ સર્વમાં 'મુખ્યચર્ચા' એ અતિ જગવાળો અભિનય છે.

અભિનય તે ભાવોદ્દેગનું બાહ્ય પ્રતિબિંબ છે.

(નિત્યજીવનની મુખ્યચર્ચા) નિત્યજીવનમાં પણ હૃદયના અન્દરના ભાવનું

દર્શન (કપટમય મુખ્યચર્ચા બાદ કરતાં) શબ્દ

ઉચ્ચાર્યાં વિના મનુષ્યની મુખ્યચર્ચામાં ધણું કરીને ઘટ્ટ સકેછે.

આપણે અન્યોન્ય જોડે સંભાષણમાં વાણી કરતાં મુખ્યચર્ચાથી વધારે

ખોલિયે છિયે, અને અન્યોન્યની મુખ્યચર્ચા વાંચી વાણીનો અર્થ

કરિયે છિયે. Art of Acting નો લખનાર મુખ્યચર્ચાને સંભાષણની

સંક્ષિપ્ત-ચિહ્ન-ભાષા (short-hand of talk) એમ બહુ

અર્થગર્ભ નામ આપેછે. અધારી ઓવઠીમાં જે જણ વાતો

કરવા જોસે તે ક્રેટવી અપૂર્ણતા અને ક્ષતિ આવે તે વિચારીશું તો

આ મુખ્યચર્ચાનું મહત્ત્વ જણાશે. તેમજ આપણે ખોલિયે તે વખત

સામજીનાર મનુષ્ય આપણા રક્ષાનું ના જીવે તો અસર કેવી થયેછે

તે પણ ધ્યાન આપવા જેવી વાત છે. આ પ્રમંથમાં સાંમજીનારના મન

ઉપર આપણા ખોલવાની છાપ હેની મુખ્યચર્ચા ઉપરથી ના જણી

સહાય તે તત્ત્વ અને તેથી મુખ્યચર્ચાથી ખોલવાના પ્રશ્નનો મંમન્ધ

નથી એમ પ્રથમ બાસશે પરંતુ એ ભાજ બાદ કરતા પણ સામજી-

નાર આપણા મુખ રક્ષાનું જીવે તો આપણી વાણી ઉપરાંત આપણી

મુખ્યચર્ચાથી હેને આપણે સમજી રીતે કહી સકિયે તેથી એ આપણા

રક્ષાનું જીવે એમ પણ આપણે ધ્યાનમાં લેએ છિયે. આ રીતે મુખ્યચર્ચા વડે

ખોલવાના પ્રશ્ન જોડે મંમન્ધ આવેછે. વળી મુખ્યચર્ચા તે વાણી

કરતાં વધારે સમજી રીતે ભાવનું વ્યંજન કરેછે તે અનેકવાર નિત્ય-

જીવનના બીજી રીતના અનુભવમાં આપણે જોઈએ છિયે. બીઓમાં

વિશેષે કરીને જોઈએ છિયે કે વાત સામજીની વખત પોતાના હૃદય-

માંની લજ્જા, પ્રેમાર્મિ, ક્રોધ, હર્ષ, ઈર્ષ્યાદિ અનેક ભાવચેતુઓ મુખ

રાખવા માટે સાંભળતી વખતે આંખે આંખ ના મેળવતાં આંકું
અથવા નીચું જોઈ રહી-ચૂંચવું, ભરવું, વાંચવું, વગેરે કામમાં
બાહ્યદર્શને રોકાયું રાખીને સાંભળ્યા કરેછે.

આ તો નિત્યજીવનના સાધારણ અનુભવની વાત થઈ. પરંતુ
નિત્યજીવનમાંના ભાવનામય વૃત્તાન્ત, ભાવર્ત-
(અભિનયની મુખ્યચર્ચાનું ચલન, વગેરેનું પ્રતિબિંબ ધરનારી અભિનય-
ભાવનાસ્વરૂપ) કલામાં આ મુખ્યચર્ચાનો અંશ વિશેષ સખળ
શક્તિથી પ્રવર્તવો જોઈએ. સાધારણ વર્ગનો
નટ ક્રોધ, હર્ષ, દ્રેષ, વગેરે કેવળ વાણીના વધતા ઓછા જોર વડે
ખતાવવા જશે. પરંતુ કલાતત્ત્વ ગણનાર નટ એ સાધન કવચિત્ જ
અને ગૌણરૂપે વાપરી મુખ્યચર્ચામાં સમર્થ રીતે એ ભાવ પ્રગટ કરશે.
નયનનો પ્રકાશ તથા કટાક્ષભેદો, ભમ્ભરોનાં સંચલન, મુખના
ઝીણા ઝીણા અભિનય, નસકોરાંના વિકાર, -હેવાં હેવાં અનેક સાધનો
આ મુખ્યચર્ચાની કળાને અંગે આવેછે.

આ મુખ્યચર્ચાની ભાષાનું સ્વરૂપ એક એ છે કે હિચ્ચારવાના
વચનની કાંઈક પૂર્વે એ વચનના અર્થની
(મુખ્યચર્ચા શબ્દોચ્ચારની મૂલ્યક મુખ્યચર્ચા પ્રગટ થવી જોઈએ. નિત્ય
પૂર્વે પ્રગટ થવી જોઈએ.) જીવનમાં પણ એમ જ જોઈએ છિયે. ક્રોધ
માણસ હર્ષ, શોક ઇત્યાદિની વાત કહેછે તો
શબ્દો બોલે તેની પૂર્વેજ હેની મુખ્યચર્ચામાં એ ભાવ આપણે
વાંચિયે છિયે.

એટલું જ નહિ, પણ મુખ્યચર્ચા વડે જે વાણીથી ના દર્શાવી
સકાય હેવા ભાવાદિકનું વ્યંજન થઈ સકેછે;
(મુખ્યચર્ચા એ અપૂર્વ જ્યાં વાણી અસમર્થ થઈ પાછી કરેછે ત્યાં
ભાષા છે) મુખ્યચર્ચાની મૂક ભાષા પ્રભુત્વ ચલવેછે.
પાછળ અંગવિશેષ વિશે મોંસ્યર ડ્યૂપોં વેરનો-
નું વચન ટાંકી કહ્યું છે કે—અંગચેષ્ટા તે શબ્દમાં ના લખાયલા

વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, તે જ ધોરણે પણ તેથી વિલક્ષણ અને વિશેષ સમજા રીતે અવાચ્ય અર્થ દર્શાવનારી ભાષા મુખ્યત્વેની બને છે.

મુખ્યત્વેનું શબ્દની પૂર્વે દર્શન, અને શબ્દથી અરામ્ય અર્થ

દર્શાવવાનો મુખ્યત્વેનો વ્યાપાર—આ બે અંગો-

(વિરામ અને તે વખતની માંથી દર્શિત થતું એક અભિનયચાતુર્ય જ્ઞાન-

મુખ્યત્વે) માં લેવા લાયક છે. કાંઈ વચન બોલવાનો

આરંભ કરતા પહેલાં કાંઈ વિધિષ્ટ ભાવ અથવા

વિચાર એ વચનોની પૂર્વે જ સૂચવવા જોઈએ. એ વચનના આ-

રંભમાં 'પણ', 'તથાપિ', છતાંની જાતના શબ્દો આવનાં એ શબ્દો

પછીના શબ્દો સાથેલાં ગગડાવી ના જતાં, એ વિશેષક શબ્દો

બોલી ક્ષણવાર જાનપુકન વિરામની જરૂર છે; એ વિરામથી એમ

સૂચવાય છે કે નવના મનમાં કાંઈક વિચારની ખેંચતાણ ચાલે છે,

કાંઈક સંક્રાંત, કાંઈક હેતુ વગેરેનું પ્રમુલ શુદ્ધ ચાલે છે. આ દર્શાવવા

માટે એ વિરામની ક્ષણમાં મુખ્યત્વેમાં એ ભાવવિચારાદિકનું

પ્રમુલ પ્રતિબિંબિત કરવું જોઈએ. તેમ જ જરૂર જરૂર વિચારમાં,

અર્થમાં, ફેરફાર થાય, અથવા નવીન ક્રમ આવે, ત્યારે પૂર્વસૂચક નવન-

વ્યાપાર અથવા અંગમંચલનથી તે દર્શાવવું જોઈએ. નટે હંમેશાં પોતે

બોલતી વખત પોતાના જ વિચાર ચલણને બતાવે છે એમ વર્તવાનું

છે, માત્ર જાણેલું એમ નહિ.

સર હેનરી અર્વિંગ કહે છે :—“ Let the student remember $\times \times \times \times$ that the thought precedes the word. Of course there are passages in which the thought and language are borne along by the stream of emotion and completely intermingled. But more often it will be found that (the most natural); the most seemingly accidental effects are obtained when the working of the mind is visible

before the tongue gives it words." (The Actor's Art. P. 137)

“અધ્યાસ કરનારે યાદ રાખવું કે શબ્દની પૂર્વે વિચાર આવે-
છે. અલબત્ત, હેવા કેટલાક વાક્યસમૂહ હોયછે કે તહેમાં વિચાર અને
વાણી ભાવના પ્રવાહથી તથાપાં જાયછે અને પુર્ણરીતે એક બીજા
જોડે મિશ્ર થઈ જાયછે. પરંતુ વધારેવાર તો એમ જ જણાશે કે
જીભથી શબ્દરૂપ આપતા પહેલાં મનમાં સાલતાવિચારનો વ્યાપાર
દૃષ્ટિગોચર થાયછે ત્દારે અત્યન્ત સ્વાભાવિક અને બાલ્યદર્શને આકસ્મિક
જણાતા ચમત્કાર સાંધી સકાયછે. ” વિચાર વિના શબ્દની
ઉત્પત્તિ નિત્યજીવનમાં પણ ઘેલજા જ સૂચવે—એ સાદી વાતનો આ
કલાવિધાનમાં ચતુર ઉપયોગ કરાયછે. શૈક્ષણીકરે બાષણકલાના
ખરા સ્વરૂપનું હેમલેટ કને સૂચન કરાવ્યુંછે. એક નટને ઉપદેશ
કરતી વખતે હેમલેટ કહેછે:—

“ Speak the speech, I pray you, as I pro-
nounced it to you, trippingly on the tongue; but
if you mouth it, as many of your players do,
I had as lief the town-crier spoke my lines. ”

ટાલ્મા (Talma) કહેછે:—

“ An actor must learn the art of thinking
before he speaks; and, by introducing pauses, he
appears to meditate upon what he is about to
say. But his physiognomy must correspond with
the suspension of his voice. His attitude and
features must indicate that during these moments
of silence his soul is deeply engaged; without
this his pauses will seem rather to be the result
of defective memory, than a secret of his art. ”

“ જોઈતા ખેલાં વિચાર કરવાની કળા નટે. શીખવી જોઈએ; અને યોગ્ય સ્થળે વિરામ દાખલ કરીને પોતે શું જોઈવાના છે તે ઉપર ચિન્તન કરતો હોય એમ જણાય છે. પરંતુ વાણીને ક્ષણવાર બંધ રાખવાની કૃતિની સાથે મળતી આવે એમ હેની મુખ્યચર્ચા થતી જોઈએ. હેની સ્થિતિસ્થિતિ તથા મુખરેખાઓ ઉપરથી સૂચવાવું જોઈએ કે આ મૌનની ક્ષણોની વખતે હેનો અન્તરાત્મા ઊંડા વિચારમાં રોકાયેલો છે; નહિતો હેના વિરામ તે કલાના રસસ્વરૂપ નહિ પણ સ્મરણશક્તિની ખામીના પરિણામ જેવા લાગશે.”

સોલી (Solly) લખે છે:—

“ Indeed, one of the most invariable faults with the beginners on the stage is that they will run off their words too quickly and without taking sufficient pains to convey the appearance of the thought which produced them.”

(“ખરે, રંગભૂમિ ઉપર શીખાઉ નટો લગભગ બૂલે છે તેમાંની એક એ છે કે જે વિચારને પરિણામે શબ્દો ઉત્પન્ન થયા હોય તે વિચાર કરતા હોય હેવે દેખાવ કરવા માટે પુરતો ભ્રમ લીધા વિના જ એ લોકો ખુબ જ ઝડપથી શબ્દો ગમડાવી જાય છે.”)

આમ કહી રેનિયર (R'egnier) નું વચન નીચે પ્રમાણે દર્શાવે છે:—

“ An idea should be put under each word, consequently leaving the thought time to do its work. One should forget that a role is a thing learnt by heart, and with that object give oneself leisure to seek one's expressions as in ordinary conversation in which they don't present themselves to the mind without one's taking some trouble.”

(“પ્રત્યેક શબ્દોમાં અમુક વિચાર પૂરવા જોઈએ, ત્હેને પરિણામે વિચારને પોતાનો વ્યાપાર કરવા માટે વખત રૂકેશે. અમુક વેદ્ય ભજવવા માટેના વચનો તે મ્હોએ જોખી રાખવાનો વિષય છે એ વાત ભૂતી જવી જોઈએ, અને તે હેતુથી સામાન્ય વાતચીતમાં જેમ કરિયે છિયે તેમ વિચાર દર્શાવનારાં વચનો સોધી કાઢવા માટે વખત લેવો જોઈએ, સામાન્ય વાતચીતમાં આપણને કાંઈક શ્રમ લીધા વગર વચનો મન આગળ આપોઆપ પ્રગટ થતાં નથી.”)

M. Got (મોરચર ગોત)નું એક અતિપ્રિય દષ્ટાન્ત સોત્રી કહી બતાવેછે; તે એ કે રંગભૂમિ ઉપરના વચનમાં આવતા વિરામને તે ચિત્રમાં દર્શાવતા વાતાવરણને પ્રતિરૂપ છે, કેમકે જે પ્રમાણે ચિત્રમાં વાતાવરણની અસર એ થાયછે કે વસ્તુઓની પરસ્પર નિકટતા દર્શાવાયછે અને ચીનરેલા દૃશ્યમાં સત્વપણુ અર્પાયછે, તે જ પ્રમાણે નટના ભાવણમાં વિરામથી એ બોધના મ્હેના વિચાર કરેછે એમ ભાસ આપવાને લીધે, હેના વચનો સજીવ અને સાચા હોય એમ માન થાયછે.

વળી કહેછે કે રંગભૂમિ ઉપર ઘણીવાર એમ બનેછે કે આગળ ઉપર આવતા શબ્દોનું અવતરણ કરનારા કોઈક ભાવ, વિચાર વગેરે દર્શાવવાની જરૂર પડેછે; હયુમો વર્નો કહેછે તેમ, આવનારા વાક્યનો પ્રથમ શબ્દ ‘પણ’, ‘પરંતુ’, ‘તેમ છતાં,’ ‘છત્યાદિ’ માનસિક નિબંધન દર્શાવનારો હોય ત્કારે તો જા પૂર્વગામી ભાવ, વિચાર, દર્શાવવાની જરૂર આપોઆપ પ્રત્યક્ષ થાયછે. સોલી ધારેછે કે અણ્યામાં જોઈ એલિથટે એકાદ સ્થળે લખ્યુંછે કે—

“Speech is but broken light upon the depths of the unspoken.”

(“ વાણી તે મૌનના ઊંડાણો ઉપર વૂટક વૂટક પડેલો પ્રકાશ છે.”)

પણ સોલી કહેછે—રંગભૂમિ ઉપર હાવાં ઊંડાણો ઉપર પ્રકાશ પાડવાને બને વેદલા પ્રવાસ કરવા જોઈએ, અને અંગવિશેષ અને

મુખ્યચારિત્રો ઉપયોગ એક એ છે કે ચબ્દો ઉપરથી પ્રાપ્ત થાય તે કરતાં વિશેષ પ્રકાશને પ્રવેશ આપવો.

સોલી હોરેસ વિગન (Horace Wigen) નો એક દાખલો આપે છે. વિગન કેટલાક શિષ્યો જોડે એક નાટકના પ્રવેશનો પૂર્વાભ્યાસ (rehearsal) કરતો હતો. તેમાં પોતે એક વેશ લીધો હતો; "The School for Scandal" માં પોતે સર પીટર થયો હતો. તેમાં જોસેફ નામે પાત્ર ખુરશીમાં પડીને પુસ્તક વાંચવાનો ઝોળ કરે છે, તેને પાછળથી આવીને સર પીટર દેખે છે તે વખત કહે છે :—
 "Aye, there he is, ever improving himself."
 (આહા! આ એ બેઠો; હમેશાં પોતાનું જ્ઞાન વધારતો જ રહે છે.)
 પરંતુ આ વાક્ય બોલતા મ્હેલાં સર પીટર થયેલો વિગન પોતાની ટોપી તથા તલવાર નોકરને આપે છે અને અભ્યાસનિમિત્ત જોસેફ તરફ પ્રેમ વગેરે દૃષ્ટિમાં લીન થઈને થોડીક સેકન્ડ સૂધી મૂક બેઠો રહે છે. વિગન આ પૂર્વકાર્ય ખાસ ઠરાદાથી કરતો હતો, તે વખતે એક શિષ્ય ચોપડી બાંધીને બેઠો તો તે એકદમ (હિંમત) જોયા વિના) આગળ બોલવાના ચબ્દો અંભારી આપવા લાગ્યો. ચરુ ચરસાથી દેની તરફ ફર્યો અને કટાક્ષવચન બોલ્યો:—

"Don't be in such a hurry to prompt me, my boy! I don't spit out all my words as if I had learnt them out of a book."

("બાપુ! મને સ્મરણ આપવા માટે આટલી બધી ઉતાવળ ના કર્ય. ચોપડીમાંથી જોખી કાઢવા હોય એમ હું ગદ્યારો ચબ્દો મ્દોમાંથી ફેંકતો નથી.")

આ શિવાય વિરામનું એક બીજું સ્વરૂપ છે. કેાઇ પણ નાટકના ભાગમાં કે એકલા બોલવાના ભાગમાં ધણી વાર જુદાજુદા વિભાગ હોય છે. માટે એ વિભાગ-બદલાતી વખતે પ્રેક્ષક મંડળને આંખથી ખજર પડે એ રીતે બોલતા મ્દેલાં અંગવિશેષ બદલીને બચવા તો અત-

રચના બદલીને વિચાર બદલાયાનું જ્ઞાન આપવું જોઈએ. આ વિશે મોંસ્યર ગોતનું દૃષ્ટાન્ત આપીને સોંધી કહેછે:—ખીજાં ધણાં વિખ્યાત પ્રયોજનાં પ્રમાણ આપી સકાય. અને આખર સિદ્ધાન્ત મુકેછે:—

“Amongst all great actors a universally accepted rule of dramatic art is that any fresh idea or change of “movement” in the dialogue should be first announced to the eyes of the audience by expression of countenance, gesture, or change of position.”

(“ઉત્તમ નટોએ સર્વમાન્ય રીતે સ્વીકારેલો અભિનયકલાનો નિયમ એક એ છે કે વાર્તાલાપમાં નવીન વિચારદર્શન કે સંચલનમાં ફેરફારનો પ્રસંગ આવે તો પ્રથમ એ કરવું કે પ્રેક્ષક મંડળનાં નયનોને મુખચર્ચા વડે, અંગવિક્ષેપ વડે, અથવા અવસ્થાન બદલીને ફેરફાર જાહેર કરવો. ”)

[હાવા વિરામ કેટલીક વાર સ્મરણશક્તિ મદદમાં ના આવ્યાથી થયા હોય તે વખત આતુર્યથી એ ખામી વિસ્મરણજનિત વિરામ પૂરી દેવાનો પ્રકાર મહેં અમદાવાદમાં ગુજાને હેની તાત્કાલિક રાત કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ લખવેલા એક સુધારણા નાટકમાં જોયો હતો. “The Mock Doctor”માંથી થોડાક ભાગનો ખેત અંગ્રેજીમાં થતો હતો તે વખતે બનાવટી વૈદ થયેલો નટ બે ત્રણ વખત પોતાના વચનના શબ્દો જુદી થયો; વિરામ વગર માગ્યે, વગર ઇંગ્લીશ, આંગ્રેજી; તરત જ મન સાવધ રાખી, વિરામ વિસ્મરણનું પરિણામ છે તે ઠાંકી દર્ષ, ખીજાને વાન કહેતો હતો ત્યારે—“Pray be attentive” એમ શબ્દો પોતાની ગાંઠપનાજ ગોઠવીને, દરમ્યાન વીસરી જતાવલા વચનો—પોતાની મેળે અથવા prompter ની મદદથી—પાદ આણી દીધાં. અને કોઈને તાકાળ તો ખગર પડી

નહિં કે આ વિસ્મૃતિનો પ્રકાર હતો; અને ઉલટું દાસ્પરસના અભિનયમાં જરાક વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાયા જેવું થયું. પરંતુ આ અપવાદરૂપ અને વિષયાન્તરતા આધુનારી વાત છે.]

આ વિરામ અને વિરામના વખતની મુખ્યચર્ચાના અભિનયનો ઉત્તમ દાખલો અંગ્રેજ નટ કીન (Kean)નો એક (Leaves) હયુદ્ધસે આપ્યો છે. હેનો એક કલાચમત્કાર-કેટલીક વાર માત્ર આતુર્ષપ્રકાર-એ હતો કે અમુક વાક્યોમાં વચમાં લાખા વિરામ આધવા. એક પ્રસંગે રંગભૂમિ ઉપરથી ચાલી જતી વખત સર એકવર્ડ 'રિમિમ્બર'ને યુરસામાં આમ બોલવાનું છે:—"Wilford, remember!" કીન 'રિમિમ્બર' જનતો તે વખત આ વચનમાં 'Wilford' એ સંબોધન કરીને અટકતો, અને એટલા વખતમાં હેની મુખ-ચર્ચામાં અનેક ભાવચિહ્નની પરપરા અડખળધ પ્રગટ થતી. એક ભાવ ખીજમાં વેગથી બળી જતો, અને બધા ભાવ મળી બહીવડામણીની પરાકોટિયે ચઢતા, અને પછી 'remember' એ શબ્દના ગંભીર નાદ મન્દરવથી વાગતી ગર્જનાની પેઠે આવતા. આ માત્ર આતુર્ષની સુક્તિ નહોતી. પણ હામાં ધણું કલાતત્ત્વ સમાયક્ષ્ણ હતું, ઈ. સ. ૧૮૧૨ ના પૂર્વાર્ધમાં મુબાઈમાં એથિસન લૅંગ (Matheson Lang) નામનો નટ આપ્યો હતો તે હૅમસેટનો વેશ બહુ જ કલા-અપૂર્વ કલા-થી બજવતો હતો. હેના અભિનયમાં કાષ્ટક હાવા જ પ્રકારનો વિરામનો પ્રસંગ મ્હેં દીડો હતો. ઓર્શી-લિયાને 'નનરી' (nunnery-સાધ્વીઓના આશ્રમ)માં જવાનું હૅમસેટ કહે છે તે પ્રવેશમાં એકવાર હૅમસેટ ઓર્શીલિયાને કહે છે- 'હું ત્હને એકવાર ચ્હાતો હતો,' અને પછી તરત જ કહે છે- ત્હારે મ્હારા ઉપર વિશ્વાસ નહોતો રાખવો, અને પછી ઉમેરે છે- "I loved you not." આ વિરોધ માત્ર આમ નીરસ દર્શો-વવાને બદલે-જે એ નાટકનાં પુસ્તકોમાં પણ નથી તે-એક નવીન સૂક્ષ્મ ફેરફારની રચના એથિસન લૅંગે ઉમેરી હતી;—"I loved

you " એટલું બોલી, પછી બેચાર સેકડનો પણ ઓશીલિયાને તેમ જ પ્રેક્ષક મડળને લાગે લાગે હોવા વિગત આણી તે વિરામમાં મુખ્યચર્ચામાં પ્રેમ, પ્રેમનો ખ્વસ, નિરાશા, હત્યાદિ અનેક લાવ પ્રગટ કરીને પછી 'not' એ શબ્દ અદ્ભુત ભારથી બોલ્યો હતો, આ વિશે મ્હે પ્રસિદ્ધ કરેલી ટીકામાંથી જીતારો આપવાની અહંતા ઠગુડુ -

"While Ophelia stands sobbing, head bent and hands on her tearful face, this Hamlet is holding her in a close embrace, and at first uttering "I loved you" he slowly loosens his embrace, suddenly lets go the arms, steps back and after this disconnecting yet connecting pause exclaims—"not !" "I loved you.....not" Here is an intricate psychological synthesis of a mixed feeling of love and not love, presented by a true lover trying to deceive himself and his beloved, for the sake of her own good. He tenderly seeks to avoid giving a shock to her, and in that very attempt gives it

(Times of India, dated 21st May 1912)

(" ઓશીલિયા નીચું માથું નાખીને અને આસુભરેના મુખને હાથવડે દાકીને કુસકા ખાતી બેઠી છે, તે વખતે આ હૅમનેટ હેને દૃઢ આત્મેષમાં પકડી રાખે છે, અને—" હું તને ચ્હાતો—" એટલું પ્રથમ બોલી, પછી ધીમે ધીમે આલિંગન શિથિલ કરે છે, એકએક પોતાના હાથ છોડી દે છે, પાછો હડે છે, અને વિચ્છેદક છતાં મં-ચોળક વિરામ પછી—કદ્યાર કરે છે—" નહોતો " "હું તને ચ્હાતો .. નહોતો " આ પ્રમંથના આ અભિનયમાં પોતાની પ્રિયાના હિતને

આતર જ પોતાને તેમ જ પ્રિયાને હેતરવાનો પ્રયત્ન કરતા સાચા પ્રેમીએ રજૂ કરેલું, પ્રેમ અને પ્રેમાભાવની મિશ્ર લાગણીનું મનોભાવનું સંકુલ માનસઘટનાસૂચક સમગ્ર પ્રદર્શન ચાપછે. પોતાની પ્રિયાને આઘાત આપવાનું ટાળવાનું મૃદુ પ્રેમભાવથી કરવા જાયછે, અને એ પ્રયત્નમાં જ આઘાત આપેછે. ”

આપણે ઉપર કહ્યુંછે કે મુખ્યર્થમાં તે અવાચ્ય ભાવનું વ્યંજન કરનારી અપૂર્વ ભાષા છે. દેવી એ શક્તિની ભાવસુદ્ધ મુખ્યર્થથી જ વિશેષ પ્રેરણા સરળ ભાવ કરતાં અનેક ભાવનાં સ્વર્ણ દર્શાવાયછે. મિત્રશુ, પરસ્પર સુદ્ધ, અને તુમુલ્હને પ્રસંગે સમગ્ર રીતે જણાઈ આવેછે. હાનું ભાવ-તુમુલ્હનું શબ્દોમાં વર્ણન વખતે ચાપ, પરંતુ તેનું પ્રદર્શન તો મુખ્યર્થમાં વડે જ થઈ સકે, શબ્દોથી તે અશક્ય જ છે.

જા મુખ્યર્થોની વિકૃતિની કળા ઇંગ્લાંડ કરતાં યૂરોપના ખીન્ન દેશોની રંગભૂમિ ઉપર વધારે ખ્યાનથી કેળવાઈછે. ઇંગ્લાંડમાં કેવળ અનાદર એ કળાનો નથી. પરંતુ ખીન્ન દેશોના સમર્થ નટો મુખ્યર્થો વડે અદ્ભુત ચમત્કારો બિખળવેછે. ઇંગ્લાંડના સમર્થ નટો અલ્પ-ખત અપવાદરૂપ છે. ગૌરિક કલ્પમાંનો મિત્રસમુદાય જ્ઞેનારની નજરે ઇંગ્લાંડના વિખ્યાત નટોની હળિયોમાં મુખ્યર્થોનું સામર્થ્ય તરત જણાઈ આવે એમ છે. હમેશાં સુલક્ષ્ય ભાવચિહ્નોનાં પ્રદર્શન કરી કરીને ગૌરિકની મુખરેખાઓ ઉપર ધસારાનાં લક્ષણ જોટલાં જણાતાં દતાં તેટલાં ખીન્ન કોઇને વિશે જણાતાં નહોતાં, એમ કહેવાયછે.

... મુખ્યર્થોથી કેટલો ચમત્કાર જૂના વખતના નટો કરતા તે આર્થ લેખે પોતાના વખતના એક હાસ્યરસપ્રવીણ નટ-ડોડ (Dodd) નામના-ને વિશે જતાવ્યુંછે. મૂર્ખ જડ પુદ્ગિલ પુરુષનો વેશ ભજવતાં-“ કશી પણ વાતનું પુદ્ગિલે મદલ્ય કરવામાં મન્દતા દર્શાવવામાં એ નટ સર્વ કરતાં ચડિયાતો હતો. ”

એકાદ કલ્પનાનો પ્રથમ પ્રકાશ હેના વદન ઉપર ધીમે ધીમે
 સુખ રીતે પસરતો આપણી નજરે પડતો; કડકે કડકે અતિકૃષ્ણનક
 વ્યાપારથી હેના મગજમાં એ પ્રકાશ ચઢવા લાગતો; તે અંતે હેની
 શકિતના પ્રમાણમાં પૂર્ણ મધ્યાહ્ન જેવો દીપ્તિમાન પણ બહુમાં
 બહુ સાંકડા ઝઝખળા જેટલા સ્વરૂપમાં જ વિચલતા પામતો. જેમ
 કેટલાક માણસોનામાં રક્તપ્રવાહ પોતાનો સ્તબ્ધ રાખવાની શક્તિ
 હોયછે, તેમ હેનામાં પોતાની શુદ્ધિશકિતને પાછલા પડમાં સંતાડી
 રાખવાની શક્તિ હતી. બલૂનમાં હવા ભરાતે વાર લાગેછે તેથી પણ
 વધારે વાર હેના વિશાળ મુખગિર્યના વિસ્તારના સર્વ પ્રદેશમાં વિચાર-
 ની છાયા પથરાતે વાર લાગતી હતી. એક આંખના એક ખૂણામાં
 સમઝણનો જરાક ચમકારો કાંઈક જણાય, અને હેને માટે ઘોતન-
 સામગ્રીની ખોટમને લીધે વળી હોભાઈ જાય; હેના કપાળનો એક
 ભાગ જરાક શુદ્ધિનો ભાસ પકડે, અને બાકીના ભાગમાં એ
 પહોંચાડતે પુબ્બળ વાર લાગે; આમ હેની મુખચર્ચામાં જણાતું હતું.

એ નટનું નામ હાલ યાદ નથી પણ બીજા એક સમર્થ કરુણ-
 રસપ્રવીણ નટને વિશે કહેવાયછે કે મેંકમેયના વેશમાં એ બેંકવાનું
 જૂત માત્ર પોતે જ જોતો હતો તે વખત માત્ર મુખચર્ચાના અભિ-
 નયથી હેરી તો ચમત્કારયુક્ત છાપ પ્રેક્ષકર્મ ઉપર પાડતો કે સર્વ
 પ્રેક્ષકમંડળ જાણે પોતે પણ જૂત જીવેછે હેવો ક્ષણભર ભાસ થતો.

લાબ્લાચ (Lablache) નામના નટ વિશે કહેવાયછે કે-
 એ ફક્ત પોતાની મુખચર્ચા વડે ગર્જનાવૃષ્ટિના તોફાનનો ભાસ ઉત્પન્ન
 કરી સકતો,—ચઢી આવતા વાદળા, તુટી પડતું વરસાદનું તોફાન,
 અંતે પાછું બંધ પડીને પ્રગટ થતો ઊધાડ, વગેરે સર્વનું એ—નકલ-
 થી નહિ, પણ માત્ર મુખચર્ચાના સચનથી પ્રેક્ષકોને ભાન કરાવતો.
 મુંબાઈમાં આશરે ૨૮ વર્ષ ઉપર એલફિન્સ્ટન કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ
 એથેક્લેનું નાટક લખ્યું હતું હેમાં ઈલાજોનો વેશ લેનાર એક
 પારસી વિદ્યાર્થીના અભિનય હેની મુખચર્ચાના સામર્થ્ય માટે ખાસ

પ્રથમ-પ્રેરિસર વર્ણસ્વર્ણ જોવાને હાથે-પામ્યો હતો. આ અભિનય મહેનત નગરે જોયો હતો અને એ વખતે મુખ્યચર્ચાની અભિનયશક્તિનું માહાત્મ્ય મહેનત જણાવું હતું. એ અરસામાં જ Herr Bandman (હર બેન્ડમેન) નામનો એક જર્મન નટ આવ્યો હતો. હેની પણ મુખ્યચર્ચાની અભિનયશક્તિ મહેનત પ્રસિદ્ધ જોઈ હતી.

જેમ અંગ્રેજોટા કરતાં મુખ્યચર્ચાનું સામર્થ્ય અભિનયકલામાં વિશેષ મનાય છે, તેમ મુખ્યચર્ચામાં પણ, મુખ્યચર્ચામાં નયનાભિ-ભૂવિશેષ, વગેરે બીજાં જાગોના અભિનય કરતાં નયનું સામર્થ્ય. પણ, નયનના પ્રકાશ, વિકાર, ચમત્કાર વગેરેનું અભિનયમાં વિશેષ સામર્થ્ય સ્વીકારાય છે, છુપાવવાનું જ નહીં. એક પ્રસંગે લખે છે:—

“ મહારે વારંવાર આરથીની સ્થાને અભિનયનો અભ્યાસ કરવો પડતો હતો, અને મહારી ઓપરીમાં એ ત્રણ મહોટા આમનાઓ હું રાખતો હતો; જેમાં મહારી જીભ રહેવા કરવાની હજી નેવા ઉપરાંત, બાવોદ્રેગનો અભિનય ચાટલામાં નેવાથી એ બાવોદ્રેગનું પ્રદર્શન અધિક રીતે કરવાનું વલણ રોકી સકાય એ હેતુ હતો. એ અધિકતા રોકવી, તરત રચાઈ આવતો ભૂભંગ રોકવો, અને મુખરેખાઓ, મુખના સ્નાયુઓ, અશુભ રાખવા, અને તીવ્ર બાવોદ્રેક માત્ર નયન-માધી જ પ્રગટ થાય,—એમ કરવું બહુ જ મુશ્કેલ હતું. ”

અહિં ધ્યાનમાં છે કે મુખ્યચર્ચાની સર્વ પ્રદર્શનશક્તિ અન્ય રૂપાઓમાંથી ખસેડીને નયનમાં ભરવી એ અદ્ભુત સમર્થતાનું ચિહ્ન છે. એકરેડી કહે છે તેમ, નટ પોતાની કથાને જોટલું સહેલાઈ-નું રૂપ આપે છે તેટલે જ દરજ્જે એ સાધવા માટે હેને વિશેષ મહેનત પડી હોવી જોઈએ. પરંતુ એ મહેનતનો જાણો અદ્ભુત ચમત્કાર જીવનવવાના પ્રભાવથી પૂર્ણ રીતે મળે છે.

મુખ્યચર્ચાનું આટલું સામર્થ્ય આપણે જોયું. પરંતુ એ બાબત-
માં એ પણ જાળવવાનું છે કે એ પ્રકારના
મુખ્યચર્ચાનું મર્યાદા- અભિનયમાં પણ મર્યાદાનું અતિક્રમણ થવું
તિક્રમણ. ના જોઈએ, આધિક્ય થવું ના જોઈએ. જે
ધોરણ અંગવિક્ષેપને લાગૂ પડે છે તે જ ધોરણ
મુખ્યચર્ચાને વિશે પણ આ બાબતમાં લાગૂ પાડવાનું છે. હેમાં પણ
મિતોપયોગ, અનુરૂપતા, લાલિત્ય, ગૌરવ, વગેરે ગુણો પ્રવર્તવા
જોઈએ. આ વિશે વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. રસિક દષ્ટિના
વિદ્વાનોને એ સહજ સમજાય એમ છે. ઉપરના મેકરેડીના વિચારો-
માં જે મુખ્યચર્ચાના સંબંધનો ઉદ્દેશ છે તે આ તત્ત્વનું પણ
નિદર્શન કરે છે.

હવે 'સ્વરધટના' એ અભિનયસાધન તપાસીએ. આરંભમાં
કહેવું જોઈએ કે બાળશુકલાને અંગે વાણીનાં
૨. સ્વરધટના. અંગ જે આવે તેથી આ ભાવબદ્ધક સ્વર-
ધટના તદ્દન જુદી જ છે. હર્ષ, શોક, ક્રોધ,
હત્યાદિને અનુરૂપ સ્વરનો નાદ, મૃદુતા કઠોરતા હત્યાદિ લક્ષણો, એ
સર્વ લક્ષણના સ્વરોમાં એક શ્રીજનું યથાથોગ્ય સંક્રમણ-એ આ
'સ્વરધટના' માં મમાય છે. નિત્યજીવનમાં વિવિધ ભાવને અનુરૂપ
સ્વરોઆચાર થતા જોઈએ છિયે, તેમ જ, પણ એ સર્વને ભાવનામય
રૂપ આપી કેલાવિધાનના વ્યાપારથી વિશિષ્ટ થઈ, અભિનયમાં આ
સ્વરનાદ પ્રવેશ પામે છે. અંગવિક્ષેપ, સ્વરધટના, અને મુખ્યચર્ચા એ
સર્વમાં સામર્થ્યની બાબતમાં કિયું સાધન વધારે અદિયાતું છે તે
તુલના કરવાને અહિં સ્થળ નથી. પણ મુખ્યચર્ચા સર્વથી સમજ,
સ્વરધટના તેટલી અથવા તેથી જરાક જ ઊતરતી, અને અંતે અંગ-
વિક્ષેપ-એમ સામર્થ્યક્રમ મ્હને લાગે છે. Art of Acting નો
લખનાર^૧ અંગવિક્ષેપને સ્વરધટના કરતાં વધારે સજ્જ માને છે. પણ
એ માટે આધાર કે કારણ જણાતાં નથી.

સ્વરધટનાની સિદ્ધિ રસિક દૃષ્ટિથી અને વિચારશીલતાથી
અભ્યાસ કર્યા વિના મળતી નથી. એ ગુણ
સ્વરધટનામાં સંયમ પ્રાપ્ત કર્યા વિના અભિનયમાં અનેકવાર અનુ-
ચિતતા, કકચતા, અને અસ્વાભાવિકપણું આવે.

છે; કોષાદિકને પ્રસંગે અને તેથી વિશેષ વળી અનુચિત પ્રસંગે
પણુ બ્યર્થ અને ઉન્મત્ત ખરાડા આપણી રંગભૂમિ ઉપર જોવામાં
આવેછે. સ્વરધટના તે ભાવોદ્ગમનું પરિણામ છે, અને તે ભાવો-
દ્ગમથી વધારે પ્રખળ ના થતા હોના યંત્રણમાં રૂઢેલી જોઇયે. આ
સાધવા માટે એકરેડી હોવી યુક્તિ કરતો કે કોષાદિકનાં અત્યન્ત
ભાવોદ્ગમય ઉદ્ગારવચનો જેને કહેવાનાં હોય તે હોના કાનમાં
ધીમે રહીને કહેવાનાં છે એમ કલ્પિત નિયંત્રણ મૂકીને જોસ દાખીને
પછી પોતે એ વચનો અભ્યાસ કરતી વખતે બોલતો. આ સંયમનું
તરવ સર્વત્ર પ્રવર્તેછે—અંગવિક્ષેપમાં, મુખચર્યામાં, સ્વરધટનામાં—
એ આ સર્વ અર્થથી જણાઈ આવશે. સંયમમાં જ ગૌરવ, ગંભીર-
તા, મર્યાદાજનિત આરુતા વગેરે કલાને ઇષ્ટ શુભો આવેછે.
આપણા સંસ્કૃત નાટકોના કાળમાં મુખચર્યાદિકના અભિનય સૂક્ષ્મ
રીતે કેળવાયા હશે એમ નાટ્યશાસ્ત્રોમાં મુખ, મસ્તક, નયન,
નાસિકા, હોઠ, ધામાદિના અભિનય વિશે શાસન છે તે ઉપરથી
જણાયછે.

શબ્દોમાંના ભાવનું પ્રદર્શન વાણીથી, અંગચેષ્ટાથી, અને મુખ-

ચર્યાથી તો શાય જ. પણ જે આ સર્વથી

૩. સંચલનાદિક વ્યવહાર પણ નથી ખની સકતું તે રસકાર્ય કેવળ

સંચલન વગેરે વ્યવહારથી ફલિત કરી સકાય-

છે. નટ અથવા નટીનાં રંગભૂમિ ઉપર સંક્રમણ, સ્થિતિ, ચલન-
વલન, આસનરીતિ, વગેરે સર્વમાં લાલિત્ય, ગૌરવ, સૌન્દર્ય,
વગેરે તો જણાવી જ સકાય એમ છે. પરંતુ કેટલીક વાર માવતી
ગૂઢ રેખાઓની ગૂઢ છાયા-ઉપાના વિરલ તેજ જેવી છાયા-એ
પ્રકારો વડે પાઠી સકાયછે.

ઈંગ્લાંડની એક નદી, મિસ એંડર્સન નામની, હેનો પ્રાચીન કાળનો શિષ્ટ પોશાક પહેરી રંગભૂમિ ઉપર દરવા ફરવામાં, અથવા ખુરશી ઉપર જઈને પડવામાં, હેવો તો સુંદર લટકો પ્રગટ કરતી કે એ પ્રત્યેક સંચલનમા આનન્દમય લાલિત્ય પૂરાતું હતું. એ સંચલન એક બાપારૂપ બનતું, હેના વડે સંસ્કારીપણ, અને હેના પ્રતિરૂપ હૃદયનું સંસ્કારીપણ પ્રદર્શિત થતું હતું. જાણે કાંઈ આપણે સુરુચિયુક્ત વચન સાંભળ્યું ના હોય એમ—કશા પણ વ્યક્ત આકાર વિના—એ સંચલનવાક્ય બોલાયા જેવું બનતું. હાવા લાલિત્યયુક્ત સંચલનાદિકથી માત્ર બાવસ્વરૂપ જણાયછે એમ નહિ પણ પાત્રની સ્વરૂપવિશદાણુતાનું એ સૂક્ષ્મ પ્રતિબિમ્બ બનેછે. ખરો વ્યાપાર એ પ્રકારના વ્યવહારનો એ જ છે. આ માત્ર સંચલનથી જ નહિ, પણ વસ્ત્રાદિકની રચના, હેનું યથાપ્રસંગે સુરુચિયુક્ત શ્રદ્ધા તથા ફેરફાર, વગેરેમાં પણ લાલિત્યનિર્દિ ગુણ આવેછે. નદી પોતાની સાઠી, છાતી ઉપર, માથા ઉપર હાથ ઉપર એમ સુરુચિથી ગોઠવે અને વખતો વખત તે ખસતા હેની કોર્મ, છેડા વગેરે, હાથ વડે લઈ ગોઠવતી જાય હેમા મૃદુતા, લલિતપણુ વગેરે આણુવુ એ કલા છે કે સ્વયંજૂ સુરુચિનું રૂબ છે તે કહેવું કઠણ છે.

અંગવિદ્યેપનો મર્્યાદિત ઉપયોગ કરવાથી બાવપ્રદર્શનમા થતી

બિનતાનું પૂરણ કરવામા મુખ્યચર્ચા, સ્વરૂપદના,

રંગભૂમિ ઉપર
અકિંચિત્કર સ્થિતિ.

તથા સંચલનાદિક વ્યવહાર એ સાધનો શક્તિ-
વાળા આપણે જ્ઞેયા. પરંતુ અકિનચયની સ્તબ્ધા-

વરચામા ઉત્પન્ન થતી બિનતા પૂરવાનું કામ

વળી જુદી જ મુરકેલીવાળું છે. રંગભૂમિ ઉપર એક પ્રસંગમાં બધા પાત્ર સાથેલાગા બોલે આવે એમ હમેશા ના બને. તો એક પાત્ર બોલતું હોય તે વખત બીજા પાત્રે કશું પણ ન કરવાની સ્થિતિમા પણ રહેવું પડેછે. હેવે પ્રસંગે અકિંચિત્કર પાત્રની સ્થિતિ નિર્જીવ, ચૂન્ય, ના બનવી જોઈયે એ કલાનું કામ છે.

ખતું તરવ એ છે કે નટ રંગભૂમિ ઉપર હોય તે જાણે વખત હેતો અભિનય 'કોમને કોમ રૂપમાં ચાલુ રહેવો જોઈએ; પછી ગમે તો હેતો મોનયુક્ત રહેવાનું હોય તે વખત પણ હેતી સ્થિતિવૃત્તિમાં અભિનય પ્રગટ થવો જોઈએ. પરંતુ એ ખરેખરું કંઈક કામ છે, કંઈ ના કરવાનું ઉદ્દિષ્ટ હોય તે વખત કંઈ ન કરતા ઊભા રહેવું. કલાચતુર નટ હોય તે જ અકિચ્છિદપિ કુર્વાણઃ રહી નવા જ અર્થમાં સૌંદર્યદુઃસ્વાન્યપોદ્ધતિ એમ વર્તી સકશે. કેમકે "કાંઈ ના કરવું" તે પણ એક 'અભિનય' જ છે. એ પ્રસંગે આ સૂક્ષ્મ મૂકાભિનય વડે પ્રેક્ષક મંડળને આનન્દ આપી. સાંખ્ય વડે, રસ-ક્ષતિનું દુઃખ દાળે એ રીતે સૌંદર્યદુઃસ્વાન્યપોદ્ધતિ એમ ક્રિયા બને. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ બાબતમાં મોટી ખામી નજરે પડે છે. એક નટ બોલતો હોય તે વખત હેતું સાંભળનાર નટ કાં તો શૂન્ય મુખે ઊભો રહે છે, અથવા તો પ્રેક્ષક વર્ગ તરફ નજર ફેરવી રંગ બગાડે છે, અથવા તો કદંગી મુખચર્ચા, સ્થિતિ વગેરેમાં પડે છે, અથવા તો મન અને હૃદયમાં ઊંડા મૂગમાંથી નહિં પણ કેવળ બાહ્ય આકૃતિમાંથી નીકળતી, ડોકાં ધૂણાવવાં, દલાવવાં, કે મ્હો કરવાં-હેવી અસ્વાભાવિક ચેષ્ટાઓ કરે છે. હવે આ ફોલ કાઢી નાંખવાના પ્રયત્ન શુભરાતી રંગભૂમિ ઉપર કાંઈક કરવા મંડાયા છે. પરંતુ હેમાં પણ કલાવિધાન તથા રસનત્વના જ્ઞાનને અભાવે વિકલતા થાય છે. એકાદ પાત્ર બોલતું હોય ત્યારે બીજા પાત્રો નિઃચેષ્ટ પૂતળા જેવા ઊભા રહેવામાં કલાક્ષતિ છે, એટલું માત્ર જણીને, માંદોમાદિં દાઘ મ્હો વગેરેના ચાળાથી મૂક સંભાળણું વડે પૂર્તિ કરવા મથે છે. પરંતુ એ ચાળાઓ અને બોલનાર પેલા પાત્રનાં વચન, ભાવ, ઇત્યાદિ એ બે વચ્ચે કરી પશુ કલાયુક્ત મેળ આણી નથી સકાતો.

બીજા નટનાં વચન સાંભળી રહેવામાં પણ અદ્યક્ષ અભિનય-ચમત્કાર આણવાનો એક સરસ દાખરો અદિ નોંધવા જેવો છે.

ન્દારા પોતાના અનુભવમાં આવેલો બતાવ છે. ઓલિવિન્સ્ટન કાલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઇ.સ. ૧૮૯૬ ની સાલમાં કે એ અરસામાં વિક્રમોર્વશીય નાટક સંસ્કૃતમાં અજળ્યું હતું. તેમાં ખીજા અંકના આરંભભાગમાં વિદ્વપક પુરૂરવને પૂછેછે:—“આપના આ બોલથી ન્દારા મનનું કૌતુક વધેછે. શું ત્દારે, હું જેમ વરવાપણામાં તેમ ઉર્વશી રૂપમાં અદ્વિતીય છે?”

પુરૂરવ—“મિત્ર! હું નંકી માન્ય, કે પ્રત્યેક અંગતું વર્ણન કરવું તો અશક્ય જ છે. માટે દ્વેષમાં કહું તે સાંભળ્ય.”

વિદ્વપક—“તત્પર છું.”

પુરૂરવ—

“શણ્ડગારનું શણ્ડગારે સ્વરૂપ બુધણનું ભૂષણ જ વિલસે;
તન તેહનું સખા હે, ઉપમાનનું ઉપમાન જ છે.”

આ પ્રસંગ બજવતાં “તત્પર છું.” એ વચન બોલતી વખતે જે વિલક્ષણુ બાવ—કૌતુક, અણુવાની ઉત્કંઠા, તત્પરતા, વગેરે—નું ચમત્કારયુક્ત મિશ્રણ કરી માહિં પોતાના હારપરસની ઝીણી સેરય રેડી એ નટે મુખચર્ચા કરી હતી તે તો કલાયુક્ત હતી જ, પણ તત્પર થયા પછી પુરૂરવનું કરેલું ઉર્વશીના સૌન્દર્યનું વર્ણન સાંભળતી વખત, આમ્યતામાં અથવા આધિક્યમાં ના પડતાં, હારપરસનું તત્ત્વ સાચવીને, એ નટે જે મુખચર્ચા કરી હતી, તેમાં કૌતુક, આશ્ચર્ય આનંદ, પ્રશંસા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ હારપરજનક અંશ બેળાને રેખા રેખામાં એક પછી એક એમ આવતા જતાનું હેવું તો પ્રતિબિંબ પાડ્યું હતું—વિદ્વપક જેવા અરસિક બોયડને પણ દિવ્ય ઉર્વશીના સૌન્દર્યના વર્ણનથી કેવી ક્ષણભર-હેના ગામડિયા પ્રકારે પણ—ખરી રસિકતાની ઢાળા લાગી હતી તે હેવું તો તદ્દપ એક બે ક્ષણ એ ગીતિ બોલાર્થ તેટલામાં જ જતાવી દીધું હતું, કે પુરૂરવના વર્ણન ઉપરથી ક્ષણભર મોહ ખરી જઈને વિદ્વપકની

શુભચર્યામાં જ પ્રેક્ષકનું મન પ્રશંસાના ભાવથી ઝોટી મધું હતું. નાટકના શબ્દોમાં હામાંડું કયું પણ રચ્ય રીતે કહેલું નથી. માત્ર આદરના સંવાદમાંથી વિદ્યુતકના મનના ભાવની કલ્પના કરી લઈને. હેતુ પ્રતિબિમ્બ નટે પોતાની સર્જનશક્તિથી કરવાનું હતું. અને તે શુભચર્યામાં જ બધો ચમત્કાર ભરી દઈને સિદ્ધિ આણી હતી *

આમ અકિંચિત્કર રહીને સર્વ કામ કરનાર જનવાની કળાથી નટના સહચરને પોતાનો વેશ ભજવવામાં

“ પોતાના સહચરને પુષ્કળ મદદ મળેછે. ખરા સમભાવથી ધ્યાન સદાય થાઓ.” દેવાની કૃતિ કરવાથી સ્હામા નટને પોતાનું કામ બહુ સુંકર ચર્ષ જાયછે. એટલું જ નહિ

પણ એ સમભાવયુક્ત ધ્યાનને લીધે સ્હામા નટને નવા અપૂર્વ પ્રયાસ કરવાને, વધારે સ્વાભાવિક વાણીની દગ તથા ભાર મૂકવાની રીતિ આદરવાને, પ્રવૃત્તિ ચાયછે. Art of Acting નો કર્તા ફરિમાદ કરેછે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર આ કલાતત્ત્વ ઉપર પુરતું ધ્યાન નથી અપાતું; અને કૃત્રિમ રીતે પ્રવૃત્તિ ચાયછે. પોતાના નેડિયાનાં વચન ઉપર લક્ષ દેવાને નટ ખેરાણે મહેનત કરતો હોય એમ તરત જણાઈ જાયછે. વખતે ધ્યાન ના દેવાનો દેખાવ ચર્ષ, પછી વળી ધ્યાનને જાગૃત કરવા જેવું નટ કરે, જાણે ફરજ પડી હોય તેમ, અને તેથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયછે. ડિકેન્સનો મિત્ર રેનિયર (Regnier) કહેછે:—“ હું જાણું છું, સાંભળણું કે’વું મુશ્કેલ છે, બોલવા કરતાં પણ વધારે કઠણ છે. તદ્મારા સહચરને સદાય

* મૂળ નાટક સંસ્કૃતમાં જ ભજવાયું હતું, તેથી સંસ્કૃત જિતારો જ આપવો જોઈયે. પરંતુ અર્થ સમગ્રાય તે માટે સુજ્ઞાતી ભાષાન્તરમાંથી જિતારો આપીએ. દિ. બ. કેશવલાલ મુવના ભાષાન્તરની પ્રથમ આવૃત્તિમાંથી આ જિતારો આપ્યોછે. તે વખતે એ જ લક્ષ્ય હતી. હવે તો બે ત્રણ રૂપાન્તરો ચર્ષ છેવટની આવૃત્તિમાં ફેરફાર છે. પરંતુ તે સાથે આપણે સંબંધ આ રચ્યો નથી.

યાઓ.” વળી કહેછે:—“એક પ્રવેશમાં આવનાર બધા નટોની વચ્ચે નિકટ પરસ્પર સંબંધ રહેવો જોઈએ એ અવશ્ય તત્ત્વ છે.” કેમકે નટે યાદ રાખવાનું છે કે પોતે એકલા અથવા પોતાને માટે જ વેશ બજાવેછે એમ નથી અને આ વિચારતાં મોનથી સાંભળનાર નટ તરફ હેને વાત કરનાર નટનું પણ સમભાવ પ્રેરવાનું કર્તવ્ય છે. સોલી (Solly) પોતાના પુસ્તકમાં આ પ્રશ્નને અંગે ગોત (Got) નું પોતાના શિષ્યોને પરસ્પર સંબોધમાં અભિનય કરવાનો ઉપદેશ કરતે કહેલું વચન જિતારેછે:—

“Nothing is easier than for an actor to spoil the *effect* of a comrade by some slight meaningless movement even of his little finger before the latter has made his *effect* and which just distracts the attention of the audience at a critical moment.”

(“ એક નટ પોતાના સહકારી નટના અભિનયની સિદ્ધિ બગાડી નાંખે હેના જેવું રહેલું કશું નથી; એમ થવા માટે હેણે બહુ કરવાની જરૂર નથી; પોતાનો સહકારી નટ અભિનયની સિદ્ધિ સ્થાપે તે પહેલાં કાંઈ નહિ” તો ફક્ત પોતાની ટચ્છી આંગળી અર્થ વિના દલાવે એટલે બસ; એથી અણીની વખતે પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન આકું દેરાવાનું.”)

ઉપર રેનિયર (Regnier)ના વચનમાથી વાક્ય જિતાર્યું છે તે વચન સોલી (Solly)ના પુસ્તકમા સવિસ્તર આપ્યું છે; એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે:—“ Ah ! I know well, nothing is so difficult as to listen, it is more difficult even than to speak. Put into it all your attention, all your ability. You don't act for your-

self alone; apply your self to help your comrades. Nothing facilitates the task of an actor like finding in the eyes of his companions on the stage that attention which is a sort of mute response."

("આહા! હું સારી પેઠે જાણું છું કે ધ્યાનથી સાંભળી રહેવું હેનાં જેવું બીજું કશું મુશ્કેલ નથી, બોલવા કરતાં પણ એ વધારે મુશ્કેલ છે. તદ્દ્યારે સમગ્ર ધ્યાન, સમગ્ર શક્તિ સદામાનાં વચન સાંભળ્યા રહેવામાં પૂરો. તકે પોતાના એકલાની માટે અભિનય કરતા નથી; તદ્દ્યારે સહકારી નટોને સહાય થવામાં મન લગાડે. જે ધ્યાન એક જાતનો મૂક ઉત્તર જ છે તે રંગભૂમિ ઉપરના પોતાના સહકારીઓનાં નયનોમાં જણાય તેથી નટનું કાર્ય સરળ થાય છે હેવું બીજા કશાથી થતું નથી. "

આમ એક નટના અભિનયને પોષણ આપવા માટે અન્ય નટના ગૌણ અભિનય (મૂક અભિનય)ની આરમ્ભકતા મનાઈ છે. પરંતુ એ ગૌણ અભિનયને આજુ રાખવા છતાં હેને આગળ પાડીને પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન તે તરફ ખેંચી સહકારી નટના અભિનયને હાનિ પહોંચાડવી ના જોઈએ એમ ઉપદેશ કરતાં રેનિયર કહે છે:—

"To pull all the clothes to, one's self, to seek to shine alone, to confiscate all the effects to one's own advantage, is a bad action. It is unworthy of the name of art, and a true actor should be above such meanness."

("જહું પાચરણું પોતાની નીચે ખેંચી દાખવું, પોતે એકલા જ દીપી નીકળવાને મથવું, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર કરવાની અસર બધી પોતે જ પોતાના લાભ માટે જ જમત કરી લેવી, એ ખરાબ કામ છે, કર્તવ્યવિરોધી કામ છે, કલાના નામને અણબખડું એ કામ છે, અને ખરા નટે હેવી નીચતાથી અતિ હિંમત સ્થાને રહેવું જોઈએ. "

અન્ય નટનાં વચન ધ્યાનથી સાંભળવાની કલા કેટલી વિજ્ઞાની નીવડે છે તેનું જાતિ-અનુભવનું ઉદાહરણ ફેનિયરે આપેલું સોલી નોંધે છે, તે અહિં ઊતારવા લાયક છે:—મેદમોસેલે માર્સ અને ફેનિયર બંને એક નાટકમાં વેશ સાથે લેવાનાં હતાં, તે માટે પ્રથમ અભ્યાસ કરવાનું કરાવ્યું, પણ એ કરાવેલે વખતે આવી જ નહિં, અને છેક નાટક ભજવતી વખતે જ આવી, ફેનિયર તરફ અને અનુભવ વિનાનો હતો તેથી ગભરાટમાં પડ્યો. પણ કહે છે:—“ But, from the moment of stepping on the stage, she helped my task so much by the interest that she seemed to take in listening to me; I saw so clearly the effect that my words produced on her; her features reflected her thoughts with such truth and eloquence; that in spite of myself I was led to give its true emphasis to every word. I gave that day to my role a sense which I had never before discovered, and I acted as I had never acted before.”

(“પણ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂક્યો તે ક્ષણથી જ મહારાં વચનો ધ્યાનથી સાંભળવામાં જે રસ લેતી એ જણાવા લાગી તેથી મહારા કાર્યમાં હેઝે હેવી તો મદદ કરી; હેના ઉપર મહારા શબ્દોની અસર થતી હેવી તો સ્પષ્ટ મહેં દીધી; હેના મનના વિચારો હેની મુખમુદ્રામાં હેવા તો સત્યરૂપથી અને સચળતાથી પ્રતિબિમ્બિત થતા હતા; કે મહારી જિનતા છતાં પણ દરેક શબ્દને હું યોગ્ય ભાર આપવામાં હેનાથી પ્રેરાયો. મહારે ભજવવાના વેશમાં હેવા તો અર્થ તે દિવસે હું અર્પીં સક્યો કે જે પૂર્વે કદી મ્હને પ્રત્યક્ષ થયો ન્હોતો, અને પૂર્વે કદી પણ મહેં ના કરેલો હેવો સરસ અભિનય મહેં તે દહાડે કર્યો. ”

પ્રકરણ ૬ ઠું.

અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ. (ચાલુ).

આ નટોના પરસ્પર નિકટ સંબંધના તત્ત્વની સાથે જ જોડાયેલું એક ખીજું અભિનયનું તત્ત્વ છે. નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર એ 'નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર' છે. જેમ કૂદની માળામાં બધાં કૂસોને એકઠાં પરાવાપણાં રાખનાર દોરો—સૂત્ર—પ્રધાન રૂપે સર્વત્ર પ્રવર્તે છે તેમ નાટકનાં સર્વ અંગોને એકઠાં રાખનાર, હેમાં વ્યાપક તત્ત્વ, હેની પ્રધાન કલ્પના, તે હેનું અન્તર્ગત સૂત્ર છે. સારાં અને ખરાં નાટકોને આમ હોવું જોઈએ. હાલની આપણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં કેટલાક નમાણાં નાટકોમાં એ વ્યાપક તત્ત્વ જણાતું નથી. અથવા હોય છે તો હેને રંગભૂમિ ઉપર હિત લિન્ન 'કરી નાંખી દીધેલું અનેકવાર નજરે પડે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'અશ્રુમતી' જેવા ઉત્તમ નાટકને શુભરાત્રી રંગભૂમિ ઉપર આજનાં મરહૂમ હાથામાઈની મંડળીમાં એ વ્યાપક તત્ત્વનો નાશ કરી દઈ આ નાટકના વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીને એ સૂત્ર તોડી નાખીને સર્વ અંગોનો પરસ્પર સંબંધ, ગૌણ પ્રધાન વગેરે બાજોની પરસ્પર યોજના, એ સર્વને શિથિલ કરી નાંખ્યાં હતા, અને બધાં અંગને વેરી પણ નાંખ્યાં હતાં. અને વળી અધિક વૃત્તાન્તોની અધિક પડતી અને સંબંધ-શિથિલ બેળવણી કરી હતી તે તો જુદી.

અર્થ.—આ વ્યાપક અન્તર્ગત સૂત્રના ઉપર લશ રાખીને સર્વ નટોનો અભિનય અન્યોન્યનાં પ્રમાણ સચવાઈને થવો જોઈએ. પ્રત્યેકનો અભિનય એ વ્યાપક તત્ત્વને પોષક થાય એમ, અને પોતાને નિયોજિત કરેલી પદ્ધતીની મર્યાદામાં રહીને પ્રવૃત્તિ થાય એમ, પ્રગટ થવો જોઈએ. નાટકને રંગભૂમિ ઉપર જોડવામાં પણ આ તત્ત્વ સંબાળવાનું છે. સર હેનરી અર્ચિંગ આ તત્ત્વ ઉપર

ખાસ લક્ષ આપેછે; કોઇ ભાગની ઉત્કટતા જરાક આછી કરીને, બીજા ભાગને યોગ્ય પડછામાં મૂકીને, એ વાદસંગીતમંડળના નેતાની પેઠે, સર્વ ભાગને મધુર સંવાદી સ્થિતિમાં આણેછે. આ તત્ત્વ સાચવવાનું હોય તો દરેક નટને પોતપોતાના વેશને જેમ કાવે તેમ બને એટલું મહત્ત્વ આપી દેવાની છૂટ ના અપાય; જો આપે તો પછી અન્યોન્ય પ્રમાણુને નાચ ચાચ, નજાળી વાતોને અયોગ્ય મહત્ત્વ અપાય, અને ખરા અર્થભરેલા અંશોને નિર્જળ બનાવી દેવાય,—હેવું અનિષ્ટ પરિણામ થાય.

આ અન્તર્ગત સૂત્રને Art of Acting નો કર્તા Key of the Play એમ નામ આપેછે. જેમ કોઇ પશુ ગીત અમુક સૂરના પાયા ઉપર ખરજ, મધ્યમ, અથવા ટીપ એ પાયા ઉપર રચાયછે, અને હેમાં એ મૂળ પાયા જોડે સંવાદ ના રાખનારા બીજા સૂરો આવે તો એસૂરાપણું આવે, તેમ નાટકના આ મૂળસ્વરને વિરોધી અભિનય અથવા નાટકની અભિનયાર્થ યોજના આણવાનું પરિણામ વિસંવાદની કર્કશતામાં આવે. એ અન્યકાર ઇંગ્લાન્ડની રંગભૂમિ વિશે પણ દરિયાદ કરીને કહેછે કે શેક્સ્પીઅરના નાટકોની યોજનામાં આ તત્ત્વનો અનાદર થઈ, પરસ્પર પ્રમાણુને લાગ કરી, જે જ્ઞતાન્તને શેક્સ્પીઅરે માત્ર પ્રસંગવચાત મૌલુ મંબધે આણેલો હોય ત્હેવા નજીવા બનાવને પકડી લઈને અધિક વિકાસ અપાયછે. ઉદાહરણ આપેછે: 'દિમિયો અને લુલિયેટ' નાટકમાં પ્રથમ પ્રવેશમાં જે કુટુંબનાં માણસો—અનુચરવર્ગ—વચ્ચે મારામારી થાયછે. હાને અયોગ્ય પ્રમાણુ આપી દઈને એકાદ ભગ્ન બનાવ અને સંક્ષોભનું રૂપ આપી દેવામાં આવેછે; જાજૂની ગંધીઓમા આસપાસના મહેલ્લાઓમાંથી પ્રવાહનંધ આવના કોષપૂર્ણ લોકોનાં ટોળાંથી રંગભૂમિ જરાઈ બાયછે; ધરનાં બારી બાયણા ફડાફડ બિચેછે; ભયસૂચક 'ધંટનાદ' બધે થાયછે; આમ દેખાવ આણી વિસ્તીર્ણ મુદ્દ બનાવી દેછે. અને જોવા જમ્યે તો મૂળમાં એ બનાવ માત્ર

જે પક્ષના યોગાક લોકો વચ્ચે રસ્તામાંની ટપાટપી છે. તે જ પ્રમાણે 'As you Like It' નાટકમાં કુસ્તીના પ્રસંગને પશુ વધારી દર્શ, મ્હોટો અખાડો રચાય છે, અને મ્હોટું tournament (મધ્ય કાળમાં રચાતા કીડાયુદ્ધ જેવું) યુદ્ધ હોય એમ રચના કરી નાંખે છે. તેમ જ હૈમસેટ નાટકમાં તલવારથી પટ્ટા ખેલવાના વૃત્તાન્તને પશુ માણસોથી ભરપૂર યોગાનમાં મ્હોટા વિધિપૂર્વક યુદ્ધનો દેખાવ આપી દેવામાં આવે છે. અને એ વૃત્તાન્ત હતો માત્ર સાધારણ સામાજિક ખનાવ; જેમ હાલના કાળમાં મિલિયર્ડ અથવા ટેનિસની રમત જે જલ્પ વચ્ચે સ્પર્ધા માટે સહજ પ્રસંગે યોગ્ય તેમ. આ પ્રકારે અણુધાર્યો અને આપોઆપ એ ખનાવનો ઉદ્ભવ કર્યાથી આ પ્રસંગ વધારે સ્વાભાવિક બની, હેમાં થતા અરણ્યના પરિણામમાં આકર્ષિતકતા પ્રવિષ્ટ થઈ વિશેષ કરુણરૂપ ધારણ થાય; અને હેમાં જ સારસ્ય ખરું છે.

ઉપર વર્ણવેલા પ્રકારની વૃત્તાન્તયોજનાનું મૂળ ખનાવોને તદ્દપ દેખાવ આપવાની અયોગ્ય ઉત્કંઠા છે. દરશસામગ્રી અને આ પ્રસંગોમાં તો પ્રમાણુદોષ જ આવ્યો- રચના; છે. પરંતુ તદ્દપ દેખાવ ઉત્પન્ન કરવાની હેમાં કલાવિધાનનું ઉત્કંઠાને સીધે અતિવાસ્તવિકતાનો દોષ દરશ- સામગ્રી અને રચનામાં અનેક વાર આવે છે. નાટકની સંસ્થાના આરમ્ભકાળમાં દરશસામગ્રી

* અત્યન્ત યોગી હતી અને ક્રમે ક્રમે હેમાં વધારો થયો તે ઇતિ- હાસભાગમાં આપણે જોયું છે. હવેના કાળમાં આ વિભાગને અતિશય મહત્ત્વ આપાતું જણાય છે. તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય- કે દરશસામગ્રી અને રચનાને કશી કલાતત્ત્વની મર્યાદા છે કે કેમ? અને છે તો એ મર્યાદાનું નિવામક તત્ત્વ શું છે?

આ તપાસતા મ્હેલાં દરશસામગ્રીમાં તદ્દપતા આપવા માટેની

ચુકિતોનું જરાક દર્શન ઝડપથી કરિયે.
 દરયસામગ્રીના તદ્દપ શ્રીક નાટકમા સ્વર્ગમાથી જિતરતા દેવો માટે
 પ્રકારના દાખવા. યન્ત્રચરના ચતી હતી તથા રંગભૂમિમા નીચેથી
 ઉપર માણસોને આણવાની ગોઠવણ હતી તે
 આપણે ઇતિહાસદર્શનમા જોયુછે. તે જ પ્રમાણે વળા રોમનો આગળ
 વધીને હેમની સરકરી વૃત્તિ તથા સ્વૃષ્ઠ રુચિયોને વચ થઈ રંગભૂમિ ઉપર
 દેખાવનો બક્ષકો અને ધામધૂમ વખાણતા હતા; જેમકે એમેમેનોનના
 પુનરાગમનના વૃત્તાન્તમા ૬૦૦ ખચ્ચરોનો વરધોડો આણના
 હતા.* (અહિં માદ રાખવાનું ■ કે રોમન નાટકગૃહ વિશાળ અને
 પ્રુદ્ધ હતા.)

રોક્ષ્મીચરના સમયમા ઇંગ્લાન્ડમા તદ્દપતા માટે થોડાક પ્રયત્ન
 થયા હતા એમ જણાયછે. ઈ. સ. ૧૫૬૬ના સેપ્ટેમ્બરમા એકસ્ટ-
 ર્ડમા રિચાર્ડ એડ્વર્ડનું 'Palamon and Arcite' નામનું
 નાટક લખવતા ખરેખરું શિયાળ (fox-લોકડી) એકમા આણ્યુ
 હતું અને ખરેખરા કૃતરા અને રણસિંગા સહિત શિકારિયો હેની
 પાછળ દોડાવ્યા હતા. ઈ. સ ૧૫૭૧મા Narcissus (નાર્સિસસ)
 નાટક લખવતા ગર્જના અને વીજળીનો દેખાવ આણ્યો હતો. બીજે
 પ્રસંગે આકાશમાથી ખરક વરસતો ખતાવવા માટે ઘોળી તિકડિયોનું
 વર્ષણ કરાવ્યું હતું. ઈ. સ. ૧૫૬૭-૬૮મા નાટક માટેનો મામાન
 ખનાવનારની રચનાની નોંધમા-એક રથ ૧૪ ફૂટ લાંબો, ૮ ફૂટ પહોળો,
 હેની ઉપર એક ખડક અને હેમાથી બેઠું ઝરણ એપોલો તથા નવ
 Muses (કલાદિકની અધિદેવીઓ) ને માટે-દાખવ જણાયછે +

અર્વાચીન ઇંગ્લાન્ડમા તદ્દપતાનો મોઢ વધતો ગયો. Rejected
 Addresses મા ધ્યાયરનના અનુકરણના કાવ્યમા નીચેની પંક્તિયો છે -

* Encycl Brit p 411 last para

+ Fortnightly Review, June 1907, pp 1115-1116

"Oh! with what tragic horror would he start
 (Could he be conjured from the grave beneath)
 To find the stage again a Thespian cart!
 And elephants and colts down trampling

Shakespear's art !

"Hence, pedant Nature, with thy Grecian rules,
 Centaurs (not fabulous) those rules efface;
 Back, Sister Muses, to your native schools;
 Here booted grooms usurp Apollo's place,
 Hoofs shame the boards that Garrick used to
grace,

The play of limbs succeeds the play of wit,
 Man yields the drama to the Hou'yn'm race,
 His prompter spurs, his licenser the bit,
 The stage a stable-yard, jockey club the pit."

રંગભૂમિ ઉપર ઘોડા, દાથી ખરેખરા આણવાની ચાલુ
 થયેલી પદ્ધતિને આ કાંઈક અતિશય પણ સમજા શબ્દોમાં તિરસ્કાર
 બતાવે છે. ઈ. સ. ૧૮૧૨માં Rejected Addresses પ્રસિદ્ધ
 થયું હતું. તે સમયના તદ્દુપનાના અતિભોદનું આ વર્ણન સમજા-
 વાનું છે. તેમ જ એ પુસ્તકમાં કેલરિજના અનુકરણમાં પણ આ
 પ્રકારને અનુસંદ્ધ્ય છે:—

"Amid the freaks that modern fashion sanctions,
 It grieves me much to see live animals
 Brought on the stage. Grimaldi has his rabbit,
 Laurent his cat, and Bradbury his pig;
 Fie on such tricks. Johnson the machinist
 Of former Drury, imitated life

Quite to the life. The Elephant in Blue Beard,
 Stuff'd by his hand, wound round his lithe proboscis
 As spruce as he who roar'd in Padmanaba.

(Rejected Addresses Parody of Colendge.)

આ મોહનુ હાલુ જ એક ઉદાહરણ મુંબઈમાં ઈ. સ. ૧૮૭૫-૭૬
 માં મેં જોયું હતું —

વિક્રમોર્વશીય નાટકનો સસ્કૃતમાં અભિનય એલિફન્ટન દ્વેષેજ-
 ના વિદ્યાર્થીઓએ કર્યો હતો તે વખત પુરવના રથને ખરેખરા
 ટટ્ટું જોડીને રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, ભૂમિના પાટિયા ઉપર
 ખરી અથડાઈ અવાજ થતા પાણીદાર ટટ્ટું ભડક્યા અને તોફાન
 કરવા લાગ્યા તેથી ભગાથ નાટકમાં પડ્યું તે વાત તો વગી જુદી જ !

પરંતુ ઇંગ્લાન્ડ તરફ પાછા વળિયે. ઈ. સ. ૧૮૭૩-૭૪ના
 શુભારમાં એક મૂક નાટ્યમાં—“હાથી, ઊંટ, વગેરે રંગભૂમિ ઉપર
 આવ્યા હતા, અને એ બધા સાથેલાગા, અને સાથે ૫૫૦ નંટ
 લોકો, રંગભૂમિ ઉપર દેખાયા હતા.” અને જાહેર ખબરમાં લખ્યું
 હતું કે—“ એ બધાનું વજન આશરે ૫૦ ટન થશે ! ” બેવાર્સ
 આ વાત સખી લખે છે —*

“Probably this is the first instance on record
 of the merits of a dramatic performance being
 calculated by avoirdupois ! ”

“નાટકના ખેનની ગુણગુણના આમ વજનના આકાશી કરુ-
 વાનો આ પ્રથમ જ દાખલો જણાય છે ”

આટલું જ નહિ પણ બેવાર્સ વધારે તીક્ષ્ણતાથી ફરિયાદ કરે-
 છે કે શેફરડીઅર જેવાના સમર્થ નાટકોમાં પણ નાટકની આખ્યન્નર
 રસની ખૂનીને ઢાળી દેનારા દર્યસાગમીના વાન્નિક ચમત્કારોનો
 રંગભૂમિ ઉપર આદર થવા લાગ્યો છે.

શેરૂપીઅરના સમયમાં પણ જોન જોનસને દશસામગ્રી રદામે અરુચિતો ધોષ કયો જણાય છે. હેણે રચેલા Masque (સંગીત નાટક) માટે જોન્સ નામના કારીગરે દશરચના ઘણી કીમતી અને અટપટી અને 'અભકદાર રચી હતી. અને સાહિત્યમય અંશ અને દશરચનાના અંશ બંનેને સરખે દરજ્જે મણુવામાં આવ્યા તેથી જોન જોનસન નારાજ થયો અને જોન્સને વિશે સખત આક્ષેપકાળે હેણે રચ્યાં હતાં. જોન, જોન્સનના એક હસ્તલેખમાં આ કટાક્ષ-વચનની પંક્તિ છે !—“Painting and Carpentry are the soul of masque.” ચિત્રકામ અને સુતારકામ તે સંગીત-નાટકના જીવનરૂપ તત્ત્વ છે.”

ઈ. સ. ૧૮૬૮ના ઓક્ટોબરના અંબોધમાં મહે વાંચ્યું હતું કે યૂરોપમાં એક રંગભૂમિ ઉપર બહુન આણ્યું હતું.

‘મહે’ મુ'બાર્કમાં આજથી ૩૫ વર્ષ ઉપર કે તે અરસામાં પ્રથમ એક પારસી મંડળીનું નાટક જોયું તે વખતે સદજ યુક્તિની મદદે નીચે માણસ તે કમે કમે જાયો થઈ જઈ બિહામણા ખૂબીસનું રૂપ ધારણ કરતો હતો. એ જોઈને મહારા બાલક મનને નાટકની અદ્ભુતતાની વિલક્ષણ જાપ લાગી. એ અંશ તે ખૂબીરૂપ જ જરાક તે વખત લાગ્યો હતો.

તે પછી ઈ. સ. ૧૮૭૮ થી ૮૦ના શુમારમાં ‘નજ દમયંતી’નું નાટક ગુજરાતી મંડળીમાં જન્વાવતું જોયું ત્યેમાં—પ્રેમાનંદે નિચારાએ ના કષ્ટેસો, મહાભારતમાં નવાખ્વાનમાં પણ ના કહેસો, ચમત્કાર પ્રગટ થયો જોયો. દમયંતીએ પારધિને સાપ દેતાં વાંત એક ભડકા-વનારો ધડાકો થયો અને પારધિ રંગભૂમિ ઉપર આખોને આખો જમીનમાં ઊતરી મયો. હાવા ચમત્કારમાં નાટ્યકલા નિચારી પેલા પારધિની સાથે જ વિલીન થઈ ગઈ.

ઈ. સ. ૧૮૬૮ ના શુમારમાં અમદાવાદમાં એક નાટકમાં વિલાસી કૃત્રિમ પાણીમાં તરતો રંગભૂમિ ઉપર દેખાડ્યો હતો; એક

નાટકમાં કિસ્સો પડી જતો હોવો ખનાવ દેખાડતો હતો; અને દાવા દરમિયાન ચમત્કારોનો નાટકના તત્વજૂત વૃત્તાન્ત જોડે સંબંધ કાંઈ જ નહિ અને ખરા રસતત્વનો કેવળ ભંગ જ એ પ્રકારોથી થતો હતો. પણ ન્હાનાં બાળકો અને સામાન્ય વર્ગનું શ્રેણિક મંડળ આ ચમત્કારોથી ખુશ ખુશ થઈ જતું હતું.

પરંતુ આ બધા દાખલા આપ્યા તે ઉપરથી એમ નથી સમજવાનું કે એ પ્રકાર કલાતત્વને પોષક છે. અતિ-તદ્રૂપતામાં દોષના પ્રાચીન કાળમાં, યુરોપમાં, આ દેશમાં, ન્હાં બીજાની પરીક્ષા. ન્હાં આ રીતના અતિતદ્રૂપ પ્રયાસો થયા છે ત્હાં ત્હાં કલાતત્વને પોષણ નહિ પણ શોષણ જ મળ્યું છે. અને ઈંગ્લાણમાંના દાખલાઓ ઉપરથી જણાશે કે એ અનિષ્ટ પ્રકારો જ ગણાયા હતા. આ પ્રકારોમાં તદ્રૂપતા સાધ્યા છતાં અનિષ્ટતાનું બીજ શું? એ તપાસીશું તો દૃશ્યસામગ્રીમાં કલામય મર્યાદા અને હેના નિયામક તત્વનું સહજ દર્શન થશે.

આ તપાસ માટે એક સામાન્ય દાખલો લઈએ. બાળકો રમતો રમે છે તે વખતે મ્હોટાના વૃત્તાન્તાદિકનું અનુકરણમાં સમાયલી અનુકરણ કરતી વખતે જોઈતી સામગ્રી અતિ અવાસ્તવિકતા. વાસ્તવિક નથી હોતી. લાકડીનો ઘોડો દોડાવે તે વખતે લાકડીને ઘોડા રૂપ જ માની લેવામાં આવે છે. ઢીંગલીને રમાડે છે ખવડાવે છે સૂતાડે છે તે વખતે બાલિકા

* દૃશ્યસામગ્રીને આવશ્યક પદ્ધતિએ ચઢાવી દેવાનું રમૂજ દૃષ્ટાન્ત દ્રશ્યપતરામ કવિના 'મિથ્યાભિમાન નાટક'માં મળે છે. હેમાં પ્રસ્તાવનામાં કેટલાક ભાગમાં એ નાટક લખવા માટે જોઈતી સામગ્રીની યાદી આપી છે તે આ રમૂજ લખાવે છે. માંહિં દોષવાને પણ બૂલી ગયા નથી. અને પ્રાસંગિક સૂચના આપી છે કે અમુક ઠેકાણે જે ગામમાં એવ થતો હોય તે ગામના પટેલનું નામ દેવું. નાટકનો અતિ દીન આદર્શ રખાઈને આ સૂચનાઓ થઈ જણાય છે.

સંપૂર્ણ રીતે જાણે છે કે આ ખરેખરું છોકરું નથી અને ઢીંગલી કેવળ બદસરત છે તે પણ કદાચ જાણે છે, પરંતુ એ વિશે કેવળ બેદરકાર રહી, કાંઈ પણ રમાડવાને પોતાને મળે તેથી સંતોષ માને છે, કાંઈક હેતુ મળે કે તે વડે પોતાની માની અથવા ધાત્રીની નકલ કરી સકે તો હેનો મનોરથ તુલ્ય થાય છે. એક વાર ન્હાનાં બાળકોને મહેં મીઠાઈની દુકાન દુકાન રમતાં દીકાં હતાં; મીઠાઈ તરીકે લાકડાના ન્હાના ન્હાના ચોરસ કડકા, વગેરે ગોઠવ્યા હતા, અને ખરી મીઠાઈ જોટલો જ, અથવા તેથી પણ વધારે, મોઢ એ કડકાઓ ઉપર હેમને હતો. વળી એક પ્રસંગે જેટલાંક બાળકો 'મર્યદા બોર્ડ વેનિસ'નું નાટક જોઈ આવ્યા પછી હેમાંનો ન્યાયાસનનો વૃત્તાન્ત બજાવવાનું મન થવાથી એ જ બાળકો હતાં એટલે કાંઈ લાકડાના કડકા વગેરે પદાર્થોને 'પોર્સિયા, શાઈલોક, વગેરે પાત્રો કહી હેમની કને બધા વૃત્તાન્ત પોતે તટસ્થવત્ રહી બજાવવાતાં હતાં.

આ પ્રકારનું અનુકરણ શું સૂચવે છે ? એ જ કે અનુકરણને અમતકાર અતિતદ્વપના હોય તો હુમ્મ થાય એ અવાસ્તવિકતાની છે; જરાક પણ કૃત્રિમતાનો ભાસ હોય તો સાચે જોડાયેલા આ અનુકરણ છે, ખરેખરું નથી એમ કહવાના બ્યાપાર ખાતરી થાય છે. એ ખરું છે કે અભિનયનું મૂળ અનુકરણમાં છે, અને અનુકરણને સફલતા આપનાર મુખ્ય અંશ તદ્વપતા છે. પરંતુ અનુકરણનો જ્ઞાનન્દ 'માની લેવા'માં, કહવાના બ્યાપારમાં, સમાયયો છે. સામગ્રીની અવાસ્તવિકતા કહવાના ચકિતને ઉત્તેજિત કરે છે અને અવાસ્તવિકને વાસ્તવિક મનાવી લે છે. આ તત્ત્વ સ્વીકારીશું એટલે જણાશે કે દરમસામગ્રીમાં અતિવાસ્તવિકતા જોટલા પ્રમાણમાં વધશે તેટલા જ પ્રમાણમાં કહવાના બ્યાપારનો પ્રદેશ સંકુચિત થશે, અને તેટલે દરજ્જે અમતકાર અને જ્ઞાનન્દ ઘટશે. રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ગાડી-ધોમા આપવાથી એ તો ગાડીધોડા જેવા ગાડીધોડા છે એ યાન-

થી સામાન્યતાનો ભાસ થશે, એટલું જ નહિં પણ એથી કશો રસ ઉત્પન્ન નહિં થાય; માત્ર એટલું કાષ્ઠિક મન્દ કૌતુક થશે કે આ વસ્તુઓ રંગભૂમિના પક્ષાદ્ગમા કિયે ઠેકાણે સંતાડી રાખ્યા હતા. આ વિચારો બોલાસે સગળ રીતે બતાવ્યાછે તેનો સાગ ઉપર તારવીને મૂક્યોછે.

જર્વાઈનસે પણ આ કલ્પનાવ્યાપારને વિશે નીચેના વિચાર-પૂર્ણ શબ્દો કહ્યાછે —

“In a generation accustomed to art and soon corrupted by art, the imagination quickly demands all the stimulants offered by magnificent decorations and accessories; the simple and fresh feeling of society, when the least enjoyments are new and overwhelming, requires none of these enhancements and incentives. The imagination is here excited by the slightest touch.”

“હુન્નરથી ટેવાયલા અને હુન્નરથી સહેજમા બમડેલા જમાનામા કલ્પનાશક્તિ બમકદાર શોભા ચણગાર અને ઉપસામગ્રીથી મળતા સર્વ ઉદ્દીપનોની માગણી કરેછે, અને જે જનસમાજની હૃદયવૃત્તિ સાદી અને શુદ્ધ રહી હોયછે તે જનસમાજમા ન્હાનામા ન્હાના વિનોદસાધનો નવીન અને તદ્દનીન કરનારા બનેછે અને એ હૃદય-વૃત્તિને આ પ્રકારની પોષક અને ઉત્તેજક સામગ્રીનો અપ પડતો નથી. જરાક સરખા સ્પર્શથી હેમની કલ્પનાશક્તિ ઉત્તેજિત થાયછે.”

અર્થાત્, અતિવાસ્તવિક દ્રશ્યસામગ્રી ના હોય તો કલ્પના-વ્યાપારથી પ્રેક્ષક મંડળ એ બામતની બિનતાની અતિવાસ્તવિક દ્રશ્ય-પૂર્તિ કરેછે અને તેમ કરવામા એક પ્રકાર-સામગ્રીથી થતી વ્યવ્રતા નો આનન્દ મેળવેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને સામર્થ્ય અને કેળવણી

મજેછે. કેવળ અસહન શૂન્ય દર્શકસામગ્રી-જેમકે ખરેખરા માઠી-ધોડા ઇત્યાદિ-ને વિશે આ સર્વ ટીકા લાગુ પડેછે તે જ રીતે બનાવટી ધોડા, માઠી, પર્વત, નદી, વગેરે કૃત્રિમ દર્શકસામગ્રીને પણ આ ચર્ચા કાંઈક વિચિત્ર રીતે લાગુ પડેછે. કૃત્રિમ દર્શકસામગ્રીમાં કાંઈક કલ્પનાવ્યાપારને પ્રવેશ મળેછે ખરો, પરંતુ તે રચનામાં પણ અતિવાસ્તવિકતા જેમે, જધા અંશે તદ્દપ બનાવવાનો પ્રયાસ કરી કશું પણ અદર્શ ના રાખે, તો એના એ બાધ ઉપરિચિત થાય. પણ આ ચિવાય એક બીજા પ્રકારનો લાભ દર્શકસામગ્રીના અર્પિત ઉપયોગમાંથી ફલિત થાયછે. જર્વાઈનસના જ શબ્દો વાપરીશું:—

“The less the distraction offered to the senses, the more the whole attention of the spectators was fixed upon the intellectual performances of the actors and the more were these directed to the essence of their art.”

શૈક્ષણિકરના કાળ વિશે કહેછે:—

“ધ્વનિધ્વને વ્યય કરનારા પ્રકાર નેટલા ઓછા, તેટલા વિશેષ બળથી પ્રેક્ષક વર્ગનું પૂર્ણ ધ્યાન નટોના મનોવ્યાપારપ્રેરિત અભિનયમાં સંકળ રહેતું, અને તેટલા વિશેષ સારસ્વથી નટોના એ અભિનય પોતાની કલાના ખરા તત્વ તરફ પ્રેરતા હતા.”

અર્થાત્, દર્શકસામગ્રી અતિશય અને અતિવાસ્તવિક ભયે જવાથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ચિત્ત નાટક અને અભિનયના ખરા સ્વરૂપ ઉપરથી ખદી જઈ એ ઉપસામગ્રી ઉપર જાયછે અને વ્યયના ઉત્પન્ન થાયછે; અને હેની સાથે અને હેને પરિણામે નટવર્ગનું લક્ષ પણ પોતાની કલાના ઉચ્ચ તત્વ ઉપરથી કાંઈક ખમવાનો ભય રહેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની મનોવ્યયતા અને નટવર્ગની અભિનયકલામાં હીનતા એ દોષ અતિવાસ્તવિક દર્શકસામગ્રીથી ઉત્પન્ન થાયછે.

આ દ્રષ્યભય પરિણામનું-વ્યંગતાનું-એક સમગ્ર ઉદાહરણ અહિં
નોંધાવા લાયક છે. કેટલાંક વર્ષ ઉપર પારિસ-

એ વ્યંગતાનું એક માં મોરવર સારડોં (M. Sardou) નું
સમગ્ર દૃશ્ય- 'કિલિયોપેટા' નાટક ભજવવાનું હતું. તેમાં
કિલિયોપેટાનો વેશ મદામ સેરા બર્નહાર્ટ

(Madame Sarah Bernhardt) ભજવવાની હતી. આખા
પારિસમાં એ યવાના નાટકની વાત આવી રહી હતી તેમાં ખાસ
અર્થ એક વાતની થતી હતી તે એ કે સેરા બર્નહાર્ટ એક સાપને
તૈયાર કરતી હતી, એક કાથગામાં હોને પૂરી રાખી પોતાનાં વસ્ત્રમાં
કાથગા સંતાડવાની હતી અને હેમાંથી પેશનીકળ કરતાં સાપને
શીખવા રાખવાની હતી. પરિણામ એ થયું કે નાટક ભજવવાયું
તે વખત કિલિયોપેટાના કરુણરસપૂર્ણ મરણના પ્રસંગ તરફ પ્રેક્ષક
મંડળનું ધ્યાન, એ નરી દોરી ના સફી; કાથગામાંથી નીકળતા
સાપના ગૂંછળા અને પૂંછડીના ચલનવલન તરફ જ જોઈ રહેવાને
બધા અત્યંત ઉત્સુક થયા હતા. ”

દરયસામગ્રીને અયોગ્ય પ્રાધાન્ય આપતા અભિનયના જીવન-
તત્ત્વનો અનાદર આમ થાય છે. આ અનાદર

કેવળ દરયસામગ્રીનો ઠાળવાનો એક વિષયગામી ઉપાય એક શુભ-
બનેલો નાટકનો પ્રવેશ. રાત્રી નાટકના પુસ્તકમાં મહેં જોયેલો યાદ છે.

હેમાં એક પ્રવેશમાં કશે પણ અભિનેય
વૃત્તાન્ત જ નથી મૂક્યો-એટલે કે કાંઈ ભાવપ્રદર્શન, કાંઈ વચન, કંઈ
પથ નથી; અને માત્ર એક યુદ્ધનો બનાવ જ stage-directions-
રંગસૂચનારૂપે બતાવીને પ્રવેશ પૂરો કર્યો છે; નીચે પ્રમાણે:—

● મુંબાઈના એક અંગ્રેજ દૈનિક પત્રમાં એક લખાણમાં મદામ
રિસ્ટોરી (Madame Restori) ના-આ વિષય ઉપર-વિચારો વિશે
લેખ્ય છે તેમાંથી આ દૃશ્ય-લેખ્ય છે.

પ્રવેશ ૫ મો

(જોને પદા રદામરદામાં યુદ્ધ કરવા મળ્યાં છે. રદામરદામી તોપો છટે છે. તરવારો ઊડે છે. ધમાડો તથા લાલ લાગ્યા જેવો દેખાવ થઈ રહે છે, અને તેમાં તરલાનો બાપ અમીર મરાઈ ભય છે, અને ઉમરાવ તરલાને પકડીને ઘેર લઈ જાય છે.)

(પ્રવેશ ૫ મો સમાપ્ત).”

બસ આમ કર્યું પછી અભિનયના છવનતત્ત્વને ચૂંચવાનો પ્રસંગ કાંઈ રહ્યો ? એ તત્ત્વને પેસવાનું જ સ્થળ ના રહ્યું ! હાથી ધામધૂમથી સામાન્ય વર્ગને આકર્ષવાના હેતુથી જ નાટક રચવાનો આ ઉત્તમ નમૂનો છે !

પરંતુ—કહેવાની જરૂર નથી કે—આ પ્રશ્નો ખરો ફક્તો આ રીતે નથી કરવાનો. દરશસામગ્રીને અભિનયકલાના ખરા તત્ત્વના દબાણમાં રાખવાથી જ ખરો નિવેડો આવે છે. ઉપર કહેલો બનાવ નાટક નહિ, પણ કોઈ ‘એનિક લેંટન’ અથવા સિનેમેટોગ્રાફના દેખાવ જેવા બેલનો જ પ્રકાર ગણાય.

દરશસામગ્રીને આગળ પડતું પ્રાધાન્ય આપવાનાં બીજાં બે

સૂક્ષ્મ પણ મહત્ત્વવાળાં અનિષ્ટ પરિણામ

Fortnightly Review ના ઈ. સ. ૧૯૦૭

ના જૂનના અંકમાં Elizabethan Stage

Scenery વિશેના લેખમાં સૂચવ્યાં છે. પ્રથમ

પરિણામ એ કે ખાસ કરીને શેક્ષ્પીયર જેવા

સમર્થ નાટકકારનાં નાટકોમાં દરશાદિકને મેંજન્દે

કેટલીક યુક્તિ વાળી સૂચનાઓ (વૃત્તાન્ત,

વચન, વગેરેમાં) અપાયલી હોય છે તેની

મદદથી પ્રેક્ષકની કલ્પનાશક્તિ ઘટતું દરશાદિક

દરશસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી યથેચ્છા કલ્પાસનું વિલોપન.

પોતાની મેળે મન સમક્ષ જોઈું કરી સકે; તે સૂચનાઓ બાહ્ય દરશ્યસામગ્રીના આડમ્બરને લીધે કાંતો સમજાતી નથી અથવા તો હેની અસર થતી નથી.

ખીજું પરિણામ એ થાયછે કે દરશ્યસામગ્રીના અટપટા પ્રકાર દાખલ થવાથી એક પ્રવેશ અથવા અંક અને ખીજા અંક અથવા પ્રવેશ વચ્ચે પડકા, દરશ્યરચના વગેરે ફેરવવા માટે વખત ગાળવો પડેછે, તે વચલા વખતમાં નાટકવૃત્તાન્તનો પ્રવાહ અરખસિત જોવાનું જતું રહેછે અને પૂર્વવૃત્તાન્તની કેટલીક હકીકતો પ્રેક્ષક મંડળ ભૂખી જાયછે, એટલું જ નહિં પણ પૂર્વવૃત્તાન્તના અભિનય વખત ઉન્નત વિચારો અને અમત્કૃતિજનક અભિનયકલાથી હૃદયને જે ભાવોદ્ભાસ પ્રાપ્ત થયો હોયછે તે નરમ પડી જાયછે; આ રીતે રસપ્રવાહમાં ભંગ થાયછે.

આ શિવાય અનેક અનિષ્ટ પરિણામો દરશ્યરચનાને પ્રાધાન્ય આપવાનાં થાયછે. તે બધાને ચર્ચવાને સ્થળ નથી. આ કારણોથી દરશ્યને મંત્રધે ઘટતી મર્યાદા રાખી બાકીનું પ્રેક્ષકની કલ્પનાને જ સોંપવું એ હજી ગણવું જોઈયે. શેક્સ્પીઅરે પાચમા હેનરીના નાટક-માં Prologue માં પ્રેક્ષકને કલ્પના વડે પૂર્તિ કરવાની વિનંતિ કરીછે તે પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં આપણે જોઈ ગયા છિયે. એ ઉપરથી જણાશે જ કે શેક્સ્પીઅર ખરું કલાતત્ત્વ સમજતો હતો અને રંગભૂમિ ઉપર અરેખરા ઘોડા આણુવા વગેરે અરસિક યોજનાની વિરુદ્ધ જ હતો.

પરંતુ કલ્પનાને આમ બધું કામ સોંપી દરશ્યસામગ્રી અતિશય કૃશ રાખવાથી કેટલીકવાર ખીજા દરશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ હોવાની અનિષ્ટતા આવેછે, -બધા દેખાવમાં રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું હસનીયતા આવેછે; રંગભૂમિની દરિદ્રતા કામ સોંપવાથી ક્વચિત્ પ્રગટ થાયછે. એ ખીજા દષ્ટિબિન્દુને પણ થતી હસનીય સ્થિતિ. શેક્સ્પીઅર ભૂલી ગયો નથી અને એ જ

Prologue માં એજિનકોર્ટના મદાનુ યુદ્ધના પ્રદર્શન માટે ઠેવી અનુચિત સામગ્રી છે તે વિશે પોતે જ ઉપદાસ કરેછે. દાવા ઉપદાસજનક વાસ્તવિકતા અને કદપનાઝ્યાપારના મિશ્રણનું એક ઉદાહરણ મુન્બાઈની રંગભૂમિ ઉપર એકવાર પ્રગટ થતું હતું. અક્ષીખાખા અને ૪૦ ચોર-એ નાટક ભજવાતાં રંગ-ભૂમિ ઉપર બધા ૪૦ નટ ચોર તરીકે લાવવા મુશ્કેલ પડતાથી ફક્ત ચાર જ ચોર રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, અને પ્લેસા ચોરના ગળામાં પાટિયું પ્લેરાવી, ઉપર ઝોટા અક્ષરે ૧ થી ૧૦, બીજાના ગળામાં ૧૧ થી ૨૦, ત્રીજાનામાં ૨૨ થી ૩૦, અને ચોથાના ગળામાં ૩૧ થી ૪૦ નું પાટિયું-એમ સંગ્રામી લટકાવી હતી; એટલે ચાર જણ તે ૪૦ ચોરને ઠેકણે આ રીતે માની લેવડાવ્યા !

આ પ્રકારની મુશ્કેલી, યુદ્ધ, લશ્કર, વગેરે વૃત્તાન્તો અને વસ્તુઓને સંબંધિ વિશેષ રૂપે નડેછે.

ભરતખંડના નાટ્ય-આપણા પ્રાચીન ભરતખંડમાં એ મુશ્કેલીનો શાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિક દેડ્યો નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલાક દૃઢ નિયમો-તા ટાળવા માટે ઠરાવેલા નિષેધક નિયમો-વડે અણ્યાપસોછે. આપણા ઉપાય.

પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે યુદ્ધ વગેરે પ્રસંગો નાટકમાં પ્રત્યક્ષ આણવા નહિં, માત્ર પરંપરાથી સૂચવવા, એમ શાસન છે. આ શાસનનો હેતુ યુદ્ધ જેવા પ્રસંગ માટે કૂરતાનું દર્શન અભિચકર હોય તે કદાચ હશે. પરંતુ વધારે ખડું કારણ તો હેવા પ્રકાર પૂર્ણ રૂપે અભિનેય ના હોઈ હાસ્યજનક અનિવાર્યવિક-તા આણે એ જ જણાયછે. આ પ્રકારના નિષેધનો મુખ્ય હેતુ તો અતિવાસ્તવિક વૃત્તાન્તથી થતી અરસિકતા જ જણાયછે. એ કારણથી રંગભૂમિ ઉપર ભોજન, લગ્નવિધિ, નિદ્રા કરી, સ્નાન કરવું, વગેરે વૃત્તાન્તો નિષિદ્ધ ઠરાવ્યાછે.* એટલું તો ખરું કે હાવા પ્રયોગો

* હાના અપવાદ સંસ્કૃત નાટકોમાં જ મળેછે જરા. જેમકે ‘વેણી-સંહાર’ માં તથા ‘પ્રચંડ પાંડવ’ માં નાયિકાને કેસ પકડીને ‘રંગભૂમિ

યતા દશે તેથી હેને માટે નિષેધ આપ્યો. પડેલો, અસ્તિત્વમાં ના હોય ત્હેતો નિષેધ સંભવતો નથી.

આ પ્રકારના નિષેધનો શૈક્ષણીકરનાં નાટકોમાં તો અનાદર રચણે રચણે જોવામાં આવેછે. પરંતુ જ્યાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળી સકાઈછે ત્યાં ટાળવાનો પ્રયત્ન પણ કરવાયે કરેલોછે. હોમરનાં એક અંકમાં ઘરકર રંગભૂમિ ઉપર આજીવાની જરૂર નથી ત્યાં ઉપર ધસડી આણીછે. અને વૃત્તાન્તનું બીજા જ એ છે. તેથી ત્યાં રસ-પ્રાપ્તિ ઔચિત્ય આવેછે.

‘વિદ્વાસાનન્દ’નાટકમાં સૂવાનું કાર્ય તથા લગ્નવિધિ રંગભૂમિ ઉપર થાય-છે. ‘કર્પૂરમંજરી’ (પ્રાકૃત નાટિકા)માં સ્નાન કરતે અદ્ભુત શક્તિથી ઉપાડી આણેલી નાયિકા રંગભૂમિ ઉપર લીનું લગડું અંગેઅંગ ઢોલેલા સહિત ઢાંજર થાયછે.

‘નાગાનન્દ’ નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં વિદ્વપક લોભન તો નથી કરતો પણ દેવા આજી કરેછે.

પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ ઉપર અને આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ નિષેધનાં શાસનોનો આદર નથી થયો, એ સુપ્રસિદ્ધ અને પરિચિત વાત છે.

ભૂતી દક્ષિણી નાટક મંડળીમાં તો રાક્ષસોનાં બરાડા સાથે ધુદ્ધ, તલવારોની પડખેલ કસરત, અને મરણ, રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં હતાં.

ચીનમાં રંગભૂમિ ઉપર મરણ-ભૂખમરાથી, ફળવાથી, વિપથી, ફાંસીએ ચઢીને, થાયછે. તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર ફટકા મારવા, ફૂર રીબી રીબીને યાતના, હેવા બનાવ પણ બજવાયછે.

‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’માં રંગભૂમિ ઉપર મરણનો નિષેધ પણ છે. તે તે કાળની સામાજિક લાગણીને ના દૂબલવી એ કારણથી હેવા અમંગલ બનાવ નિષિદ્ધ ગણ્યા લાગેછે, પણ તે સાથે અતિવાસ્તવિકતાની અનિષ્ટતા તે પણ હેતુ સંભવેછે.

દંરા, નખદાન, અને ચુગ્ગન-એ પણ નિષિદ્ધ છે. ‘શકુન્તલ’ નાટકમાં દુષ્યન્ત અને શકુન્તલા વચ્ચે જે ચુગ્ગનોપચારનો પ્રયાસ થાયછે તે સદૃશ ચુગ્ગન નહિ, પણ ‘ચુગ્ગનો અણુચુગ્ગિયા’ ની દશામાં જ અટકેછે. અહિં કાંઈ વિલક્ષણ સૂક્ષ્મ રસિકતાનું તત્ત્વ સચવાયુંછે.

માત્ર દરથી જરૂર હોયતે જીવેછે એમ જ વૃત્તાન્ત આપ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લક્ષકરને સ્થળે આવનારું નટનું ટોળું રંગભૂમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને આવે એમ હેને ધટ નથી.

દાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દરશરચનાની ધામ-ધૂમ વધી જતા માંડીછે અને તે ખરા રસિક દાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે.

ઉપર દરશરચના. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુઠ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દરપસામગ્રી, ઉત્તમ છતાં, ખરા અભિનયને યોગ્ય અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાખી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપપન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. ‘મર્ચન્ટ ઓફ વેનિસ’ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શિક્ષણીયરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાવલો જણવામાં આવ્યોછે. તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય ચતો જોવા આવેલા નમરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ કંઈનાં તત્ત્વ સચવાયછે. યુન્ય મ્હોએ જોઈ બેથી રૂહેનારાનું એ ટોળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખ્યચર્ચા ઉપર ચતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે—તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. ‘અશ્વમતી’—મૂળ અશ્વમતી નાટકને મારી મચડી નાખેલા ‘અશ્વમતી’—નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાનું મરણ—મરણપથારીમાં—થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હેં જે કાસ્તખનક વિડમન આસપાસના દબ્બરિયાઓની કૃત્રિમ મુખ્યચર્ચા—મુખ્યચર્ચાના વૃથા પ્રવાસ—અને વ્યર્થચાળામાં જોયુંછે તેવું આ નથી થતું.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દરપસામગ્રી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ દરશરચનાની મર્યાદા— એ છે કે અનુકરણ છે એમ જાણ યોગ્ય એવું તત્ત્વ— પ્રમાણમાં ટૂંકી રહી બાકીના અંશ આનન્દ—

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાય છે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ—ભાવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્ચા—સર્વની પેઠે આ દશ્યરચનાને વિશે પણ ભાવનામય અંશને પ્રવેશ મળે ત્યારે કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાય છે. ઉપર સૂચવેલાં ધોરણોનો ઉપસંહાર કરીને કેહીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાજત નીચેની મર્યાદાઓ સચવાયાથી રસપોષણ થાય છે:—

(૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;

(૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ ભાસે,—એ ભાવનાની છાયા પડે;

(૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાખી ના દે;

(૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ્ય દઈ અભિનય કરવાનો વિકાસ મળે;

(૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યયતા ના ચતાં નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના બુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે,

(૬) વૃત્તાન્તમાથી મળતી સૂચનાઓ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાઓનું સાશ્વત્ય ટકે;

(૭) દશ્યરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમા જોયા વિચારો અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલાં ભાવોદ્ધાસ બૂસાર્ધ ના ગમ્ય.

આ મર્યાદાઓ સચવાય તો અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરભંગ ના થઈ સંવાદી યોજના નિષ્પન્ન થાય.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયેલા વિષય વેશરચના—પોશાક—નો છે. દશ્યસામગ્રીનો હેતુ તદ્દપતા સાધવાનો છે,

વેશ—પોશાક. તે જ હેતુ વેશરચનાનો છે. અભિનયકલાનો પાયો જ અનુકરણ અને તદ્દપતાનો છે. તે

માત્ર દરથી જતું હોમલેટ જીવેછે એમ જ વૃતાન્ત આપ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લક્ષકરને સ્થળે આવનારું નટનું ટોળું રંગજુમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને ગમ એમ હેને ધટ નથી.

હાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગજુમિ ઉપર દરવરચનાની ધામ-ધૂમ વધી જવા માંડીછે અને તે ખરા રસિક હાલની અંગ્રેજી રંગજુમિ વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે.

ઉપર દરવરચના. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુગ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દરવસામમી, ઉત્તમ છતાં, ખરા અભિનયને પોષક અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાખી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપચન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. ‘અર્ચટ ઓફ વેનિસ’ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શિક્ષણીઅરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાયેલો જવડામાં આપ્યોછે, તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય થતો જેવા આવેલા નગરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ ક્ષણતંત્ર સચવાયછે. શૂન્ય મ્હોએ જોઈ બેથી રૂઢેનારાતું એ ટોળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખ્યચર્ચા ઉપર થતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે-તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. ‘અશ્રુમતી’-મૂળ અશ્રુમતી નાટકને મારી મચાડી નાંખેલા ‘અશ્રુમતી’-નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાતું મરણ-મરણપથારીમાં-થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હો જે કાલ્પજનક વિચિત્ર આસપાસના દબ્બૂરિયાઓની કૃત્રિમ મુખ્યચર્ચા-મુખ્યચર્ચાના વૃથા પ્રયાસ-અને અર્થચાગામાં જોયુંછે તેવું આ નથી થતું.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દરવસામમી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ દરવરચનાની મર્યાદા- એ છે કે અનુકરણ છે એમ ભાસ થોગ્યે એવું તત્ત્વ- પ્રમાણમાં ટકી રહી પાકીના અંશ આનન્દ-

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાય છે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ—આવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્ચા—સર્વની પેઠે આ દશરચનાને વિશે પણ આવનામય અંશને પ્રવેશ મેળે ત્યારે કલારવરૂપ પ્રાપ્ત થાય છે. ઉપર સૂચવેલાં ધોરણોનો ઉપસંહાર કરીને કંઠીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાજત નીચેની મર્યાદાઓ સચવાયાથી રસપોષણ થાય છે:—

(૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;

(૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ જાણે,—એ આવનાની છાયા પડે;

(૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાખી ના દે;

(૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ્ય રાખી અભિનય કરવાનો વિકાસ મળે;

(૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યક્તતા ના ચર્તા નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના શુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે;

(૬) વૃત્તાન્તમાંથી મળતી સૂચનાઓ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાઓનું સાક્ષ્ય ટકે;

(૭) દશરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમાં ઊંચા વિચારો અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલાં આવેદનાસ જુસાર્ધ ના ગમ.

આ મર્યાદાઓ સચવાય તો અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરતંગ ના થઈ સંવાદી યોજના નિબળ થાય.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયેલા વિષય વેશરચના—પોશાક—નો

વેશ—પોશાક. છે. દશ્યસામગ્રીનો હેતુ તદ્દપતા સાધવાનો છે, તે જ હેતુ વેશરચનાનો છે. અભિનયકલાનો પાયો જ અનુકરણ અને તદ્દપતાનો છે. તે

ઔચિત્ય. હેનાં સર્વ અંગમાં પ્રવર્તેજ. આ ઉપરથી

હલિત થાયછે કે વેશરચનામાં ઔચિત્ય—
 ઇતિહાસનું, પ્રસંગનું, પાત્રસ્વભાવનું, સર્વપ્રકારનું, ઔચિત્ય—સં-
 લાભાય તે જ તદ્વપતાજનિત માધ્યમરચના નીપજે. છતાં આશ્ચર્યની વાત
 કે ઇંગ્લાંડમાં છેક ૧૮મા સૈકા સુધી પણ આ ઔચિત્યનો આદર
 વેશરચનાને વિશે થયો જણાતો નથી. અગિનવકલાનો મોટો
 સુધારક નટ ગોરિક હતો, તે પણ વેશરચનામાં ઔચિત્યભંગ જ
 આણ્યો હતો. નટ નટીઓ પોતાના જાળ પ્રભાણે જે વધારેમાં
 વધારે ભક્ષકાળંધ વચ્ચાલંકાર ખરીદાવ તે લઈને ધારણ કરતાં હતાં,—
 પોતાના પાત્રસ્વરૂપને અનુરૂપતા આવે કે ના આવે તોની દરકાર
 રાખતાં નહિ. છેક ૧૯મા સૈકાના પ્રથમાર્ધના અન્ત્યભાગથી આ
 બાબતમાં સુધારો શરૂ થયો, અને હવે તો

ઐતિહાસિક ઔચિત્ય. ઔચિત્ય પૃષ્ઠરૂપે સચવાયછે. આદર્સ ટીન
 અને ફેરુપે એ સુરુચિનો આરંભ ક્યો અને
 બધે પ્રચાર કરાવ્યો; અને ખરેખરું ઐતિહાસિક ઔચિત્ય હાલનાં
 ત્રીશક વર્ષમાં જ આચારમાં સ્વીકારાયુંછે. પરંતુ પૂર્વના અનૌચિત્યના
 કાળમાં પણ કવયિત્ત ઔચિત્યના પ્રયાસ થતા,—જેવા કે મેક્લિન
 (Maccllin)નો શાવલોકનો વેશ,—ત્યારે પ્રેક્ષક વર્ગ સંતુષ્ટ થતો,—
 તે ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગે દરકાર રાખી હોત તો આ વિષયમાં
 સુધારો જનસમાજને અભિમત જ થાત.

પરંતુ હાલના સમયમાં પણ પ્રસંગના ઔચિત્યનો ભંગ
 કવયિત્ત થાયછે. જે ત્રણ પ્રવેશમાં એકનું એક
 પ્રસંગનું ઔચિત્ય. પાત્ર એનો એ જ વેશ પહેરીને આવેછે,—
 વેશ બદલવાનો પ્રસંગ છતાં, અને વચમાં
 વર્ષો વીત્યાં એમ વૃત્તાન્ત છતાં—આમ ફરિયાદ આજથી દસ વર્ષ
 ઉપર રૂચાયલા Actor's Art નામના ગ્રન્થમાં છે. પરંતુ એ
 લખનાર ઉમેરેછે કે સર હેનરી અર્વિંગ અને બીજા પ્રખ્યાત

નટોએ શરૂ કરેલા રિવાજને પરિણામે ઔચિત્ય ઉપર ધ્યાન વધારે અપાતું જાય છે.

ઐતિહાસિક પાત્ર ના હોય અને માત્ર માનવસ્વભાવના પ્રતિ-
નિધિરૂપ પાત્ર હોય તે વખતે સ્વભાવને
પાત્રસ્વભાવનું ઔચિત્ય, ઉચિત વેશરચના માટે તો નટે માનવસમાજ-
માં અવલોકનથી તપાસ કરી પછી યોગ્ય
વેશસામગ્રીનું ચૂંટણું કરવાનું છે. પરંતુ ત્હેમાં પણ કેવળ અનુકરણ
નહિં; પણ સૂક્ષ્મ ભાવનાની હાથથી આધિક્ય આણવું જોઈયે.
તેમ જ લાક્ષિત્ય અને ગૌરવ એ ગુણોને પણ વેશરચનામાં સ્થાન
મળવું જોઈયે.

યૂરોપમાં નટ નટીઓ એટલાં ધનસંપત્તિવાળાં થઈ ગયાં છે કે
પોતાના વઆલંકાર (ત્હાં નટવર્ગ પોતાને જ ખરચે વેશસામગ્રી
આણે છે તે પ્રમાણે) મહા મૂલ્યના હોય છે, એટલું જ નહિં પણ
હેની રસિકતાની છાપ બાહ્ય સમાજમાં અનુકરણરૂપે પડે છે.
આપણી હાલની અત્ય નાટકમંડળીઓ તો પોતે નટવર્ગને વેશ-
સામગ્રી પૂરી પાડે છે. અને ધનસંપત્તિનું નામ નહિં ત્હાં હેની
મહામૂલ્યતાનો પ્રસંગ જ ક્યાંથી? તોપણ ૩૦-૪૦ વર્ષ ઉપર જે
કૃત્રિમ પોશાક જણાતા હતા ત્હેને સ્થાને કવચિત્ સાધારણ રીતે
કીમતી વસ્ત્રો હવે જોવામાં આવે છે. પરંતુ દાગીના તો ખરા
વાપરવા જેટલી હજી સંપત્તિ આવી નથી. એ કાળ તો કલાની
પૂર્ણતાની સાથે આવે તો.



અકરણુ ૭ મું.

અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગો.

અભિનયકલાનાં મુખ્ય રસતરવો પાછળની ત્રયોમાં બતાવ્યાં તે ઉપરથી કાઢને એમ લાગશે કે નાયક ગૌણપાત્રનો અભિનય. નાયિકા અને બીજા પ્રધાન પાત્રોના અભિનયમાં જ એ કલાવિધાનને પ્રસંગ આવી સકે. ગૌણ પાત્રોમાં હેને પ્રસંગ પણ નથી અને આવશ્યકતા પણ નથી. આમ વિચાર ઉત્પન્ન થાય તો તે ભૂલ્યભરેલો છે. ગૌણપાત્રો માટે પણ કલાવિધાનને અવકાશ છે, અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. નહિં તો એ પાત્રસ્વરૂપના અભિનયમાં—ધણી વાર આપણી રંગભૂમિમાં—ન્યૂનતા આવેછે એટલું જ નહિં, પણ અસ્વાભાવિક આધિક્ય આવેછે. બેલામ કહેછે:—

“ It is commonly held that any one can play a small part, since it involves but little exhibition of feeling. And for the same reason the average actor disdains to take any trouble about it, in proof of which it is only necessary to point to the shambling, unintelligent way in which the subordinate characters are usually represented at our theatres, and to the unutterably foolish manner in which our actors generally comport themselves in the parts of servants, and the like.”

“ સાધારણ રીતે એમ મનાયછે કે ગૌણ પાત્રનો વેશ તો કાંઈ પણ ભજવી સકે, કેમકે હેમાં આવદર્શન બહુ જ થોડું આવે-છે. અને એ જ કારણથી સાધારણ વર્તના નટ એ વેશ ભજવવા માટે કાંઈ પણ અમ લેવામાં ન્દાનમ માનેછે; હેની સાખીતી નેમતી

હોય તો આપણાં ઇંગ્લાંડનાં નાટકગૃહોમાં ગૌણ પાત્રોના વેશ ધણે ભાગે સખળડખળ અને બુદ્ધિહીન રીતે ભજવાયછે, અને આપણા નટો નોકરો વગેરેના વેશમાં ધણું કરીને મૂર્ખ જણાય હેવી રીતે વર્તેછે,—તે વાત તરફ ધ્યાન ખેંચવાની માત્ર જરૂર છે. "

ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર આમ નથી. એક રાત્રિયે જે નટ નાયકનો વેશ ભજવેછે તે બીજી કોઇ રાત્રિયે માત્ર ચિઠ્ઠી લાવનાર અથવા મુલાકાતે આવનાર ગૃહસ્થની વરદી આપનાર સેવકનો વેશ ભજવવામાં અસંતુષ્ટ થતો નથી. આથી કરીને ગૌણ પાત્રના વેશમાં પણ કલાનું તત્ત્વ પ્રવેશ પામી સકેછે. કેમકે હેવો નટ સેવક જેવો દેખાવા માટે શ્રમ લેછે. અંગ્રેજ નટ ગૌણ પાત્ર માટે અભ્યાસનો શ્રમ લેતો નથી તેથી રંગભૂમિ ઉપર સ્વાભાવિક રૂપમાં એ પ્રગટ થતો નથી. આમ બોલાસનું ફલેવું છે.

બીજો એક ગૌણ પાત્રને અંગે દોષ કોઇક રચણે જણાયછે.

અંગ્રેજ રંગભૂમિ ઉપર Art of Acting-

ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ના લખનારે એ દોષ પ્રવર્તેલો બતાવ્યોછે.

ઉપજાવવાનો અધોગ્ય લોક ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર તેમ નથી. આપણી અહિંની

રંગભૂમિ ઉપર પણ એ દોષ અતિશય વ્યાપેલો

છે. તે એ કે ગૌણ પાત્ર સ્હેજ પ્રસંગે આવે તો તહેણે વિશેષ

ધ્યાન ખેંચ્યા વિના આવવું જવું જોઇયે. ચિઠ્ઠી લાગીને આપીને

પાછા છાનામાના રીતસર ચાલ્યા જવું જોઇયે. પણ નહિ, હેમના

આવવાથી પ્રેક્ષક મંડળમાં હસાહસ ઉત્પન્ન થાય એમ લક્ષ્ય રાખીને

એ પાત્રો અનુચિત દેખાવ, ચેષ્ટા, વગેરેથી પોતાની તરફ ધ્યાન ખેંચે-

છે. હેમનો હેતુ સિદ્ધ થાયછે; અને રસિકતાનો લોપ થાયછે.

ગૌણ પાત્રનું આ કામ નથી. હેમનું કામ પોતાની મર્યાદામાં

રહીને પણ કલાયુક્ત અભિનય કરવાનું છે—તે યર્ષ સકે એમ છે.

સેવકાદિ અતિ ગૌણ પાત્ર આજુ ઉપર મૂકીને, બીજા જરાક વધારે

ઉંચા ક્રમનો, તથાપિ ગૌણ પાત્રોને વિશે પણ અભ્યાસહીન, ભાવના-

ચિહ્ન વિનાનો, અભિનય બહુ રચણે જોવામાં આવેછે. તે અનિષ્ટ

છે. પરંતુ એ જો જરોજર કરીને ભજવાય તો રસનિષ્પત્તિ પૂર્ણ થાયછે અને એ નટના શ્રમનો બહો છે. જોર્જ એલેક્ઝાન્ડરે (પાછળ કહેલા The Stage as a Profession ના નિબંધમાં) કહ્યું છે કે:—

“ The player of small parts is not without his reward. * * * * * Let him love his art and all is well. * * * * * Be natural in interpretation.”

“ ગૌણ વેશ ભજવનારને પોતાના શ્રમનો બહો નથી મળતો એમ નથી. પોતાની કલા ઉપર હેલે પ્રેમ રાખવો. એટલે પરિણામ સારું જ આવવાનું. પાત્રસ્વરૂપને પ્રગટ કરવામાં સ્વાભાવિકતા રાખે એટલે બસ. ”

કલા ઉપર પ્રેમની વાત આખાથી બેલાઈનું બીજું વચન યાદ આવેછે:—

“ The method of Studied Acting must tend to produce in the actor a much higher estimate of the value and importance of his art; and its effect in the case of the minor performers is very conspicuous.”*

“ અભ્યાસસાધ્ય અભિનયની પદ્ધતિને લીધે પોતાની કલાનું મહત્ત્વ તથા મૂલ્યની વધારે ઊંચી ગણના કરવાનું વક્ષણ નટને થવાનું; અને હેની અસર ગૌણ વેશ ભજવનારાઓને વિશે બહુ પ્રગટ રૂપે જણાઈ આવેછે. ”

અભિનયને પૂર્ણતા આપવા માટે એક અન્ય કલાનો ધટિત રીતે એ કલાએ સ્વીકાર કરવાની જરૂર છે; તે

* Bombay Gazette 9th Nov 1895.

• Fine Arts P. 137.

ભાષણકલા.

ભાષણકલા. આં નિમ્ન-ધનો વિષય અભિ-
નયકલા છે ત્હેમાં મૂક નાટ્યનો સંગ્રહ કર્યો

નથી. અર્થાત્ નાટ્યવિધિમાં નટવર્ગને ભાષણનો પ્રસંગ આવશ્યક
જ છે. ભાવાદિકત્તુ પ્રદર્શન અન્ય સાધનોથી તો કરવાનું જ છે,
પરંતુ વાણી એ સાધન પણ હેમાં મ્હોટો ભાગ લેછે. અને
વાણીમાં જો અર્થ, ભાવોદ્દેગ, ઇત્યાદિને અનુકૂલ રીતી પ્રવિષ્ટ ના
થાય, તો પ્રેક્ષક વર્ગ ઉપર અસર પૂર્ણરૂપે ના જ થવાની. શબ્દો

ઉતાવળમાં એક બીજાને ધક્કેલી કાઢતા હોય

ભાષણકલાના અપૂર્ણ તેમ ગૂઝડાવ્યે જવા, અથવા એકધારા ગાયા
સેવનથી થતા દોષ. જેવા બોલ્યે જવા, અથવા અસ્પષ્ટ કે અત્રાભ્ય

ઉચ્ચારવા, વગેરે દોષોવાળું ભાષણ નિષ્ફળ

થાયછે. માટે ભાષણકલા એ નટવર્ગને માટે તો અવશ્ય કેળવ-
વાની કલા છે. એ ખરું કે ભાષણકલાનું અયોગ્ય અને અધૂરું
સેવન ક્યાંથી અસ્વાભાવિક ધોષણા અને કૃત્રિમ ચેષ્ટાસહિત ભાષણ
કરવાની ટેવ પડેછે. ઇંગ્લાંડમાં એક વખત આ અનિષ્ટ પરિણામ
ભાષણકલાની શાળાને લીધે થયું હતું.

બ્રેક્સન* કહેછે:—

“ It (the Elocutionary School) is principally
distinguished by pomposity of utterance, elaboration
of emphasis, and pump-handle gesture.”*

“ ભાષણકલાની શાળાના મુખ્ય લક્ષણ બોલવામાં ઇમ્મમય
આડઅર, શબ્દો ઉપર ભાર અયોગ્ય કૃત્રિમતાથી મૂકવાની ચાપચીપ,
અને પંપનો દાયો સતત એક સરખો હવારવાના જેવા દાયના
ચાળા, એ છે. ”

Actor's Art ના પુસ્તક ઉપરથી જણાવછે કે ઇંગ્લાંડમાં
૧૯મા સેકાના આરંભમાં વર્ષો સુધી ત્યાંની રંજશુભિ ઉપર ધોષણ.

યુક્ત ભાષણના એકધારા પ્રવાહનો જ રિવાજ હતો. કવિના શબ્દો અર્થ અથવા ભાવની તરફ લક્ષ આપ્યા વિના ગાનમય ધૂનમાં ખોલ્યે જ જવાતા. એ કાળ ગયો છે અને ૧૯મા સૈકાના અન્ત્ય ભાગમાંથી ભાષણકલા બહુધા પૂર્ણ ગુણોમાં રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રવર્તે છે.

આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર ભાષણકલાની કલ્પના પણ હોય એમ હજી સંધી જણાતું નથી. કાંતો કૃત્રિમતા આવે છે કે કાંતો નિર્જીવતા આવે છે. અને જ્યાં એ દોષ નથી આવતા ત્યાં નિત્ય જીવનની અતિવાસ્તવિક અને ભાવનાનો રંગ લાગ્યા વિનાની ખોલવાની રીતિ નજરે પડે છે. ઈ. સ. ૧૮૮૦ ના શુભારમાં મુંબાઈમાં એક નાટકમંડળી ભલી ચર્ચા હતી તહેમાં ઘણું ભાગે શાળાખાતાના શિક્ષકો-મહેતાશ્રમે-હતા. એ લોકોની રંગભૂમિ ઉપર ભાષણપદ્ધતિ શાળાનાં છોકરાંને શીખવતા હોય હેવી ચીપાતી, કૃત્રિમ, અને આકર્ષકરણી હતી. તે જોઈને મ્હારા એક મિત્રે હેવી રીતના સર્વ નદને 'મહેતાશ્રમ'નું જ ઉપહાસનામ બનાવીને આપ્યું હતું.

માટે નટવર્ગને ભાષણકલાનાં ખરાં તરવે જાણવા તથા એ કલા આચારમાં મૂકવા માટે એ કલાના ભાષણકલાના ખરા સેવન-અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. ઇંગ્લાંડમાં નટવર્ગ થી દોષ ટળે છે. પ્રથમ ભાષણકલાનું શિક્ષણ નિયમસર મેળે.

એ શિક્ષણનું અનિષ્ટ પરિણામ અસ્વાભાવિક ધોષણાદિકમાં આવે છે એમ ઉપર કહ્યું છે તે માત્ર અયોગ્ય અને અધૂરા અભ્યાસ માટે જ છે. જરાગર અને સર્વાંશ એ કલાનો અભ્યાસ કર્યાથી જ દોષો ટળે છે અને નવા ગુણ મળે છે.

ત્યારે ભાષણકલામાં મુખ્ય અંગ ચાં છે તે દ્રેકમાં જોઈ જઈશું. આ કલા માટે અભ્યાસની જરૂર છે. અભ્યાસની આવશ્યકતા. ભાષણની કલા તો સ્વાભાવિક જ છે એમ માનવું એ દોષ છે. અભ્યાસને બળે માણસ પોતાની વાણી ઉપર હેલું તો પ્રજાન મેળવી સરે છે કે પ્રથમ ન્દાના

મંડળનું પશુ લક્ષ્યપૂર્વક અવશ્ય મેળવી ના સકનાર પુરુષ, અભ્યાસ-
બળે, હજારો માણસના શ્રેતામંડળને પોતાની છટાથી મોહપાશમાં
બાંધી દે. હિમોરિયનીસનો દાખલો સુપ્રસિદ્ધ જ છે. હેલે પોતાની
સ્વાભાવિક વાણીની ઝોડય અભ્યાસજળે સુધારી અને અન્તે દહ
ધ્રુવજાળ અને સતત અને અશ્રાન્ત અભ્યાસ વડે વક્તાઓમાં શ્રેષ્ઠ
બન્યો. આ રીતે ઘણા પ્રખ્યાત વક્તાઓ આરમ્ભકાળમાં ખામીવાળા
હતા અને પછી શ્રેષ્ઠતા પામ્યાં છે. કારણ એ છે કે વાણીની ઉત્પત્તિ
કંઠરવના યન્ત્રની રીત્યના વ્યાપારમાંથી છે, આ કંઠરૂપી યન્ત્ર તે
એક અતિ સૂક્ષ્મ અને સુંદર વાદ્ય છે, અને હેના ધારણ કરનારની
વૃત્તિયોને પ્રતિધ્વનિ દે અને હેના શાસન પ્રભાવે સ્ફુરણ કરે એમ
હેને યોગ્ય સકાય છે.

માટે આ કલાનાં મુખ્ય અંગ ઉપર આવિયે. પ્રથમ શાસનું
નિયમન છે. જનતા લગી હમેશાં નાકેથી શ્વાસ
ભાષણકલાનાં મુખ્ય લેવાનો અભ્યાસ રાખવો, મ્હોએથી નહિ.
અંગ. શ્વાસના નિયમન ઉપર અવાજની ટકવાની
શક્તિનો આધાર છે. અને અવાજ ના ટકે તો પછી બધું બર્ષ.
આપણી અહિંની રંગભૂમિ ઉપર ખાસ લાંબાં
૧. શાસનું નિયમન. વચનો બોલવામાં શ્વાસ બરાઈજઈને આવકા
ખાતે બોલવાના પ્રકાર ધણીવાર નજરે પડે-
છે. અથવા તેને પરિણામે શ્વાસને અન્ય ભાગે ચલવવાના પ્રયાસ-
માં એક જાતની કૃત્રિમ બાષણરીતિ પ્રગટ થાય છે.

બીજું શ્વાસના નિયમન માટે એ છે કે ધીમે ધીમે શ્વાસો-
અભ્યાસ કરવો, અને અવાજ ઉત્પન્ન કરવામાં શ્વાસને જોરથી છોડવો
નહિ, પરંતુ ઠરકસરથી શ્વાસનો ઉપયોગ કરવો, જેથી કંઠના સ્નાયુને
ધસારો ના મ્હોવે.

ભાષણકલાનું બીજું અંગ સુશ્રવ્યતા છે. અવાજની ઉપર.

૨. સુધવ્યતા.

પ્રભુત્વ મેળવનાર નટે જુદા જુદા ભાવને અનુ-
કૂળ ઉચ્ચ, નીચ, મધ્ય, નાદ સર્વે ખરોખર સં-
ભળાય એમ બોલવું જોઈએ. પરંતુ નિયમ વ્યવહારમાં
બોલવાના નાદ કરતાં રંગભૂમિ ઉપરના બોલવાનો નાદ ઉચ્ચતર જ જોઈએ.
સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે કે પ્રાચીન નટોની સલાહ એ હતી કે
નાટકગૃહમાં સર્વથી પાછળની દારમમાં બેઠેલા લોકો સાંભળે એટલા
જેરથી નટે બોલવું જોઈએ; પરંતુ-સર હેનરી કહેછે-એમ કરવા
જતાં સર્વથી આગળની પંક્તિમાં બેઠેલા લોકોને નાદ અતિશય
ઉચ્ચ સ્વરનો લાગશે. આ બંને મુશ્કેલીમાંથી મુક્ત થવાય હેવું નાદનું
ધોરણ રાખવું એ અભ્યાસ અને કલાગાનથી જ પ્રાપ્ત થાય. તેમ
વળી વૃત્તાન્તને અનુસરીને અથવા ભાવસંયમનના કમને વચ્ચે યદ્યપિ
નીચે સ્વરે બોલવાનું હોય તે પણ નીચા સ્વરનું છે એમ ભાસ થાય
છતાં આખા નાટકગૃહમાં પાસે દૂર સર્વત્ર સંભળાય એમ અવાજની
ઠેળવણી રાખવી જોઈએ. એ પણ કંઠજી કામ અને અમસાધ્ય છે.
આ વિષયમાં ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પણ ખામી જોવામાં આવતી
હતી. પણ તે કાળ કેટલાંક વર્ષ પૂર્વનો છે.

ત્રીજું અંગ-ભાષણકલાનું-ઉચ્ચારણની શક્તિ અને સુવ્યક્તતા

એ છે. શબ્દોના ઉચ્ચાર અશુદ્ધ અને ખવનિ

૩. ઉચ્ચારણની શક્તિ સંભળાય પણ હેના જુદા જુદા અવધવ વ્યક્ત
અને સુવ્યક્તતા. ના સંભળાતાં એક બીજામાં રોજમેજ ધર્ષ,

કોઈ હુમ્મ થાય, કોઈ પ્રધાન ગોણ અયોગ્ય

રીતે થાય-એ રોષ ટાળવો આવશ્યક છે. સામાન્ય વાતચીતમાં ધણી
ઉચ્ચાર આપણે ઉતાવળ વગેરેને લીધે અસ્પષ્ટ કરિયે હિયે, પણ
અભિનયમાં તેમ ના ચાલે. “મદારા મનમાં” ને જદશે ત્વરામાં
“મદારા” નમાં” એમ નહિ બોલાય. .

પરંતુ ઉચ્ચારણના આ ગુણો સાચવવા જતાં એમ ભાસ ના
થવો જોઈએ કે માત્ર ગોખી રાખેલાં વાક્યોનો મુખપાઠ થાય છે. એ

છેડાના દોષમાંથી બચવું જોઈએ. એક જવાન નટે છટાદાર બાપણ-
થી શાખાશી લોકો તરફથી મેળવી હતી. ત્હને સર હેનરી અર્વિંગે કહ્યું:

“એ બાપણ શીખવા માટે હું ત્હને હજી એક વર્ષની મુદત
આપું છું; તે દરમ્યાન હોવો અભ્યાસ કર્યું કે ત્હારા શ્રોતાઓને
ક્ષણભર એમ જ લાસ યાચ કે ત્હેં આ ગોખીને તૈયાર નથી કર્યું.”

ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા સાધવા જતાં એક વળી
ખીણું પેલે છેડે જવાનું અનિષ્ટ પરિણામ થાય-

૪. ચીપી ચીપીને બોલ- છે. તે બાપણકલાના ચોચા અંગ તરફ આપણ-

વાનો દોષ ટાળવો. ને આણે છે. તે એ કે વાક્યો તથા શબ્દો
ચીપી ચીપીને કૃત્રિમતાથી બોલવાનો દોષ થઈ

જાય છે; તે દોષ ટાળવો એ ચોથું અંગ છે. ઘણા પ્રખ્યાત નટોમાં
એ ખામી કેક વખતે ઈંગ્લાંડમાં પણ આવતી હતી. આપણી અહિંની
ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર એ દોષ જરાક વિશેષ જણાય છે.

એક ઉદાહરણ: ‘કહે છે’ ને બદલે ‘ક - હે-છે’, ‘કહો’ ને
બદલે ‘ક - હો’ એમ અસ્વાભાવિક, કૃત્રિમ ઉચ્ચારણ થાય છે. આ
દોષ માટે આપણી શાળાખાતાની કૃત્રિમ જોડણી બહુ ભાગે જવાબ-
દાર છે. કેટલાક સુશિક્ષિત વક્તાઓ પણ આ દોષથી મુક્ત નથી.

આ ચાર અંગ—શ્વાસનું નિયમન, સુશ્રવ્યતા, ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા
સુવ્યક્તતા, અને અકૃત્રિમતા—તે વાણીનું બંધારણ, પાથો, છે. હવે વાણીને
ગૌરવ, સૌન્દર્યદિ અર્પિત ગુણો આપનારા અંગ જોઈએ. એ અંગ :

(૫) દલીકરણ અથવા ભાર (Emphasis).

(૬) વિરામ.

(૭) સ્વયંબૂતા.

(૮) કાલ્પનિકમ.

અને (૯) સ્વરધટના.

પ્રથમ દલીકરણ લઈએ. ‘હું કાલ્પ પાણી પીય.’ આ વાક્યમાં

‘હું’, ‘કાલ્પ’ અને ‘પાણી’ એ શબ્દો ઉપર

૫ દલીકરણ અથવા ભાર. જુદો જુદો ભાર મૂકવાથી જુદો જુદો અર્થ

થશે. ‘હું કાલ્પ પાણી પીય.’ ‘હું કાલ્પ પાણી પીય.’ અને હું

કાલ્પ પાણી પીય.’ એ બોલતાં ગર્ભિત નિષેધવિધય બદલવાથી

અર્થ બદલાય છે. તો ભાષણકલામાં ક્રિયા શબ્દ ઉપર ભાર છે, કેટલો છે, વગેરે સાચવે તો જ અર્થબોધ થાય, અને વાણીમાં મદત્ત આવે. જોર્જ હેનરી ઈયુર્મિસ કહે છે:—“દલીકરણ અને વિરામ એ ભાષણકલામાં કંઠશ્વમાં કંઠશ્વ વિષય છે. સાધારણ ઓયડી-માં પણ કવિના વાંચનાં થોડાક જ એ ગુણો સાચવી સકે છે, અને રંગભૂમિ ઉપર તો મુરફેલી બહુ પડે છે.” અને ફરિયાદ કરે છે કે ધયા નટો આ ગુણો વિના વાક્યો નિર્જીવ રૂપમાં ગગડાવી દે છે. દલીકરણનું સ્વરૂપ એક જુદી રીતે સચોટ બતાવ્યું છે. સોલી (Solly) ના પુસ્તકમાં Coquelin (કોકેલીન) નું એક વચન લેતાં પુણે તે આ:—

“To recite means to distribute the plane surfaces and the reliefs, the light and the shade. In other words reciting is modelling.”

(“પાઠ બોલી જવો હેનો અર્થ એ છે કે સપાટ ભાગો અને ઉચ્ચ ભાગોની, પ્રકાશ અને છાયાની, ચોગ્ય એકવચ્ચી કરવી. બીજા રૂપમાં કહેતાં, પાઠ બોલવો તે આકૃતિધરના છે.”)

સોલીએ વર્મ્સ (Worms) ના અભિનયશિક્ષણનું એક દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે. એક આલાક ચિત્રે એકાદ ભાગનો પાઠ શુદ્ધ રીતે સુસ્વરથી, સ્પષ્ટતાથી, સ્વરધરનાથી, ઉચ્ચારી દીધો. ‘વર્મ્સ’ કાંઈક પ્રસન્ન થયો દેખાયો, પણ અતે કહ્યું:—“આમ બહુ પ્રયાસ, અતિ-અભ્યાસ, કામનો નથી. પ્રત્યેક શબ્દ પ્રધાનરૂપે પૂર્ણ અસરથી આગળ કરવાનો થમ ત્હેં બહુ લીધો છે. પરંતુ આમ કર્યાથી કશી છાપ નહિ પડે. દરેક વાક્યમાં એક મુખ્ય, ફેંચીરૂપ, શબ્દ હોય છે, જેના ઉપર આખા વાક્યનો અર્થ આધાર રાખે છે. એ શબ્દ સરળ રીતે આગળ આણવો જોઈએ, એટલે બાકીના શબ્દો પોતપોતાનું સાચવી લેશે, એ શબ્દો તો માત્ર સ્પષ્ટતાથી અને સારી રીતે બોલવાના છે.”

Legonvê નું વચન સૌથી જિતારી હેવા પ્રધાન કૃતીરૂપી શબ્દ વિશે કહેછે:—

“ The important point is to ‘distinguish it from the others, and, so to speak, raise it in the midst of them like a lighthouse which illumines its surroundings.”

(“ મહત્ત્વની વાત એ છે કે પ્રધાન શબ્દને બીજા શબ્દોથી વિલક્ષણ તરીકે બતાવવો, અને આસપાસના પદાર્થોને પ્રકાશ આપનાર દીવાદાંડીની પેઠે એ શબ્દને બીજા શબ્દોની વચ્ચે ઉચ્ચ સ્થાને ચઢાવવો, ”)

વિરામ—એ પણ એટલો જ આવશ્યક ગુણ છે. વાક્યમાં કિયે ઠેકાણે અને કેટલો વિરામ રાખવો એ આતુર્ય.

૬.—વિરામ.

થી જ જણાયછે. કીનના વિરામઆતુર્યનું દષ્ટાન્ત પાછળ આપણે જોઈ ગયા છીએ. વિ-

રામની વખતે ભાવપ્રદર્શન કરવા સંબંધે મુખ્યમાંના પ્રકરણમાં ચર્ચા થઈ ગઈછે. અહિં માત્ર ભાષણકલાના અંગ તરીકે જ વિરામની ગણના કરીછે.

સ્વયંભૂતા એ ગુણ તો અત્યંત આવશ્યક છે. ગોખેશાં વચનોના મુખપાઠ કર્યાથી અસ્વાભાવિકતા ઉધાડી

૭—સ્વયંભૂતા.

રીતે આવેછે. તેથી ઉલટું જાણે વચનો (મૂળ શબ્દો ગોખ્યા પણ નથી એ રીતે) પોતાની

મેળે જ પોતાના વિચારમાંથી ઉત્પન્ન થાયછે એમ ભાસ થાય ત્યારે આ સ્વયંભૂતાનો ગુણ દેખા દે. માત્ર ‘સ્વમત’ વચનોમાં જ સ્વયંભૂતા જોઈએ એમ નથી; અનેક પાત્રોના સંભાષણ વખત પણ એક પાત્ર બોલી રહે કે તરત જ, વચમાં વિચાર કરવાને ક્ષણ પણ વિરામ આવવા વિના, બીજા પાત્રનું ભાષણ ચર થાય તો સ્વયંભૂતાનો ભાસ નથી ઉત્પન્ન થતો. Art of Acting નો લેખક કહે-

હે:—“ ફેંચ નટે આ સ્વયંભૂતાની બાબતમાં બહુ ઉત્કૃષ્ટ હોયછે. જાણે તે કશું પોતાને સૂઝી આવ્યું હોય તેમ સર્વ વચનો એએ! બોલેછે; એટલું જ નહિ, પણ જાણે કાણુબર અનિશ્ચયનો કેબાવ કરેછે, જાણે વિચાર અથવા શબ્દ (ગોખેલા શબ્દ સ્મરણમાં આવ્યવા માટે નહિ, પણ સ્વયંભૂ રીતે) સોધતા હોય એમ. ”

બાપજીકલામાં કાલમાન સાચવવાનું કામ ખરેખરી. મુશ્કેલીનું

છે. ધીમે બોલવું, છતાં ધીમું છે એમ જાસ

૮. કાલનિયમ. ના થાય, પ્રત્યેક વચન સ્પષ્ટ અને શ્વાસનિયમ

સાથે બોલવું જેથી પ્રત્યેકની અસર થાય,

છતાં હેનાં અંતોમાં પરસ્પર પ્રમાણ-કાલમાન-સાચવવું, એ ચાલુપણું કામ છે. ધીમે બોલવાનું વચન હોય તેથી અતિમન્દતાનો ભાર જણાય એ ભયે નટ લોકો ઉઠાવળ કરી ઈર્ષ્યને બોલેછે; પરંતુ તેથી કશું અસરને નાશ થાયછે. બાવસંચયન, અથવા ઉરોરાયથી વૃત્તિ, બતાવતાં વચનનાં તાલમાન અને સ્વરનાં આરોહણ ઉપરથી પોતાનું પ્રજ્ઞત્વ નટે ખોઈ નાંખવું ના જોઈએ. હાવાં હાવાં તરવે! સમજવાં રહેલાં છે, પણ આચારમાં આવ્યવા માટે તેા ઈર્ષ્યરહિત કલાશક્તિની જરૂર વિશેષ છે; અભ્યાસની મદદ થોડે સૂધી જ પડેલી સકશે.

સ્વરધટના એ બાવપ્રાર્થનના સાધન તરીકે કાંઈક જુદી વસ્તુ છે તે પાછળ કહી ગયોપું. અહિં

૯. સ્વરધટના. બાપજીકલાના સંબંધમાં કાંઈક સંકુચિત, કાંઈક બાળ સ્વરધને સ્પર્શનારો, પદાર્થ સ્વર-

ધટના છે. બાપજીમાં યવજ્યસુખજતા પૂરનારો ગુણ એ છે. પરંતુ નિઃસાર, અર્થને પ્રતિકૂળ, અર્થને અનુકૂળતા ના સાચવનાર એમ થઈ જાય તેા સ્વરધટના બૂધજ મટી દૂષણ જ બનશે. અને અહિં પણ સ્વરધટનાથી દેવો જાસ ના થવો જોઈએ કે ગોખેલાં વચનનું.

પહેન થાયછે. ઉચિત અને નિર્દોષ સ્વરધટના તે માત્ર સાધનરૂપ છે, છેવટનું લક્ષ્ય નથી.—એ વાત ભૂલી જવાથી આ અનિષ્ટ પરિણામ આવેછે.

ભાષણકલાનાં, ત્કારે, આ મુખ્ય અંગ છે. એ કલાની આવરયક્તા રંગભૂમિ ઉપર ફેટલી છે તે નિત્યજીવન અને નાટ્યકલાના વિષય વચ્ચેનો રસવિષયક ભેદ ધ્યાનમાં રાખ્યાથી સમજાશે અભિનયકલાનાં 'ખીમ' અંગોની પેઠે વાણીમાં 'પણ, નિત્યજીવન એ અનુકામ' વિષય હોઈ પાયો હોવા છતાં, હેમાં ભાવનામય અંશ ઉમેરવાથી નિત્યજીવન અને કલામય પ્રતિનિધ્ય વચ્ચે ભેદ ધ્રુવ છે. લૌકિક વ્યવહારમાં—નગર માર્ગમાં, બજારમાં, ધરધરાઉ મંભાષણમાં,—જે વાણીની રીતિ વપરાયછે તેની જ યથાવત્ નકલ કરીને રંગભૂમિ ઉપર વાપરવાથી રંગભૂમિનું ગૌરવ નષ્ટ થાયછે, અને હલકાપણાનો કાસ થઈ. એ વાણીની પઠાડી રહેલા વિચાર, ભાવ વગેરે અંશ ઉપર પણ દુર્દતાની છાયા પડેછે. અભિનયકલાના સર્વાંશમાં વ્યાપનાર સ્વરૂપ, પાછળ કહેલું છે કે, ભાવ, અર્થ, પાત્રતા અને વાણીના અન્તરતત્ત્વનું ઉદ્ઘાટન કરવામાં સમાયુંછે એ સ્વરૂપ આ વાણીને વિશે પણ યથાસંભવ લાગૂ પડેછે. ટેનિસને સુન્દર શબ્દોમાં કહ્યુંછે:—શબ્દો—“ half reveal and half conceal the soul within.” ‘અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને અડધા પ્રગટ કરેછે, અને અડધા નિગૂઢ રાખેછે.’ અને—The Actor's Art નો લેખક કહેછે તેમ—નટનો અધિકાર એ ■ કે એ અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને પૂર્ણ રૂપે પ્રગટ કરાય એમ પોતાની સર્વ સાધનશક્તિયોનો ઉપયોગ કરવો. આ માટે શબ્દોનું માત્ર સંચાની પેઠે ઉચ્ચારણ કરી જવાથી સફલતા નથી આવતી. માટે જ ભાષણકલાથી સંધાતી ભાવનામય છાયા, અને નિત્ય વ્યવહારની ભાષણ રીતિથી ભેદ,—એ તરવો ફલિત થાયછે.

પ્રકરણ ૮ મું.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચેનો સંબંધ.

અભિનયકલાનાં સ્વરૂપ, અંગ, વ્યાપાર વગેરેનું દર્શન આપણે
 કર્યું. પણ એ કલાનું કલા, દેનો વિનિયોગ,
 નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબંધ. વિચારવાની જરૂર છે. કેમકે દેના પ્રતિ-
 દેશને ખાનખાં રાખીયું તો નટના કર્તવ્યનું
 એક બીજું સ્વરૂપ પ્રગટ થશે. મિત્રહાર, કવિ, વગેરે કલાસિદ્ધિ પુરો
 અન્યને આનંદ આપે, એ ખરું; અને
 અન્યરંગન એ હેતુ દેખાંના કેટલાકનું લક્ષ્ય વખતે એ અપ્રધાન
 રૂપે પણ દેશે; પરંતુ એ કલાઓની પ્રતિતિ તો માત્ર પોતાનો જ આનંદ,
 એ કલાવિધાનમાં મગતો, આનંદ—એ હેતુથી જ ચાલે.

“એક અનર્થ મુજ રંગના

વિવિધગમન પાડું,

કે કવિજનમિત ચોરવા

ધડું રૂપ દૂં આરુ.”

એમ એ કલાને કહેવાનો હક છે;—ત્યાં અન્યનું આરાધન
 મોજ રૂપે જ આવે, પ્રામાણિક પરિપૂર્ણ તરીકે,—હેતુ તરીકે નહિ.
 બાકી મુજબ દેવ તો—“મુજબ મુજ જે તે જ મુખ મુજ, ત્યાં
 રમું છું” એ વચનથી જ મથારા પ્રાપ્તિ શક્ય છે.

આમ કવિતા વગેરે કલાઓ વિશે સંભવે છે. પરંતુ અભિ-
 નયકલાની પ્રતિતિ તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બંનેની અપેક્ષા રાખીને
 ચાલે. નટ પોતે માત્ર પોતાના જ આનંદ માટે ખેલ નથી કરતો;
 જોકે સમર્થ કલાસિદ્ધિ નટને પોતાની કલા ઉપર નિર્વિકલ્પ પ્રેમ
 આવરણ જ છે, અને તે વૃત્તિમાં પ્રેક્ષક વર્ગનો સંબંધ દાણમર
 હાથ ચાલે. નટની કલા પ્રેક્ષક મંડળને આકર્ષવું, આનંદ આપવો,
 સમત કરવું, એ લીંચા અને ઉદાર હેતુથી વ્યાપારમાં આવે છે.

એટલું જ નહિ પણ નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે ગૂઢ સમ-
ભાવનો સંબંધ આવશ્યક છે;—આપણાં રસશાસ્ત્રોમાં રસની નિષ્પત્તિ
માટે સહૃદયની આવશ્યકતા મનાઈ છે
નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે
સમભાવ.
તેમાં પણ આ જ તત્ત્વ છે. એ સૂક્ષ્મ
સમભાવ વિના સારા અભિનય હોય તોપણ

પ્રેક્ષક મંડળનાં હૃદયનાં ઊંડાણને સ્પર્શ નહિ કરે. આ શક્તિ
નટમાં ઉત્સુકતા હોય તો પ્રાપ્ત થાય છે. નંદ પોતે પોતાના પાત્ર-
સ્વરૂપમાં અન્તઃપ્રવેશ મેળવવાને ઉત્સુક હોય, તો પોતે રૂપાન્તર
કરવામાં તદ્દપતા ખરા અન્તઃકરણથી માની છે એમ પ્રેક્ષક વર્ગને
મનાવવાનો, ખાતરી કરવાનો, પ્રથમ ક્રમ બરાય છે.

આ પ્રસંગ સંબંધમાં એક વિવેચકનું નીચેનું વચન સૂચક લાગશે:—

Sir Herbert Tree will miss one thing
which has always counted for much with him
when he makes his "appearance" as a
cinema actor—to wit, the audience. No one has
insisted more emphatically on the very real and
potent character of the invisible bond which
unites the actor with his hearers. Thus he tells
how some years ago, when playing Hamlet, he
found himself in that scene on the ramparts
when he awaits the approach of the Ghost, gasp-
ing for breath and drenched with the dew of
apprehension. "What a fool I am" he cried to
himself. "My back is to the audience, the scene
is in darkness. Why should I waste so much
mental force?" Why not stand at rest, await-
ing my cue with a cool pulse?" But a trial

quickly showed him his error. He had a difficulty to get back into the character and moreover he discovered that the scene did not grip the audience with the same intensity at all. He had broken the spell.x

આ જિનારનો સાર એ છે કે—સર હર્નટ ટૂં નાટકમાં વેશ બજવતે પ્રેક્ષકો જોડેના સમભાવની જે પ્રેરણા મેળવેના હોતો તે ‘સિનેમા’ માટે બજવને હુમ્મ યવાથી ક્ષતિ આવતી હતી. તેમ જ, હેમ્પ્ટને વેશ બજવતે પિતાના જૂનની વાટચ જોતો એ અન્ધકારમાં અને પ્રેક્ષક મંડળને પીક કરીને કાઢ ઉપર જોડેલો તે વખતે હોને યુગ કે પ્રેક્ષકો જોડે સંબન્ધ આ ક્ષણે અસાધ્ય છે, તો પછી મદ્યારે કથો પ્રયાસ જ ના કરવો. પરિણામ એ યુગ કે પાત્રસ્વરૂપમાં પ્રવેશ પુનઃ કરવામાં હોને મુશ્કેલી પડી, અને તે દરમિયાન પછી પ્રેક્ષક મંડળના મનને વશ ના કરી સકયું—સમભાવનો જાદૂ છૂટી ગયો.

ફેટલાક એમ કહે છે કે—પ્રેક્ષક મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો; પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ તત્વની પરીક્ષા. હોમની સ્તુતિનિન્દાના ઉદ્દેશ તરફ લક્ષ જ ના આપવું, અને માત્ર ચોતે પોતાની ભાવના સાચવીને અભિનય કરવો. આ મતની ઉદ્ધત ગર્વિષ્ણતા ઉઘાડી જ છે;—જને ખડું જોતા એ મત ધારણ કરનારા માત્ર દોષ જ કરે છે. હોવો કોઈ પણ નટ નથી, અને હોવો ના જોઈએ, કે જોને પ્રેક્ષકના મનનું રંજન કરવાનો સ્વભાવ હોય ના હોય. એટલું જ નહિ, પણ નટનું જેમ નાટક રચનાર તરફ તેમ પ્રેક્ષક મંડળ તરફ પણ કર્તવ્ય જ છે. તેમ જ, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર કરનાર નટ પોતાના કલામય વ્યાપારને મળતું એક ઉત્તમ ઉત્તેજન પ્રુવે છે. પ્રેક્ષક મંડળનો સ્તુતિનાદ એક કરતાં ચડતો જીજ્ઞે હોવો ચમત્કાર નટના અભિનયમાં ઉત્પન્ન કરે છે. સમ-

ભાવની આ પ્રેરણાશક્તિ અનુભવસિદ્ધ છે. સામાન્ય 'સંભાષણ'માં પણ નિત્ય વ્યવહારમાં એ સત્ય જણાઈ આવે છે. આપણે કોઈ જોડે, વાત કરતા હોઈએ તે સમભાવથી સાંભળે નહિં, રુચિ દર્શાવે નહિં, ; તો આપણી વાત કરવાની ઇચ્છા, રુચિ, શક્તિ, સર્વ શિથિલ થઈ જાય છે.

આ કારણથી નટનું કર્તવ્ય છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ મેળવવો. અને તે કય્દારે યાચ ? પોતે પ્રમાણિક પણે વર્તે અને પ્રેક્ષક મંડળની દરકાર રાખીને પ્રવર્તે ત્દારે. જધી વાતો ગણનામાં લઈને પણ એટલું તો સિદ્ધ છે કે આખર પ્રેક્ષક મંડળ તે જ નટના કલા-વ્યાપાર માટે પ્રથમ અને અન્તિમ ન્યાયાધિકારી છે.

'પરંતુ એક ભુદા અર્થમાં પ્રેક્ષકમંડળનો અનાદર ઇષ્ટ અને સફળ અભિનયને પોષક છે. પ્રેક્ષક મંડળને પ્રસન્ન કરવા માટે સારા અભિનયની અપેક્ષા છે, અને સારા અભિ-
પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર-હેનો નય માટે પ્રેક્ષક મંડળના અનાદરની અપેક્ષા ભુદો અને સારો અર્થ.
છે; અર્થાત, પ્રેક્ષક મંડળને આદર આપવા માટે અનાદર કરવાની જરૂર છે. આ વિરોધાભાસનો ખુલાસો 'સમા-ક્ષોભ ટાળવો' એ એ શબ્દોમાં મળશે. સારામાં સારા વિદ્વાનોને ઘણી વાર સભાની વચ્ચે ઊભા થઈને બાપચુ કરવાની કસોટી વખત એક જાતનો ક્ષોભ થાય છે, મભરાટ થાય છે, અને ધારેલું બોલાતું નથી, બોલેલું લયડતું બોલાય છે, વગેરે અવ્યવસ્થા થઈ જાય છે. આ દર્શાતું નામ 'સભાક્ષોભ.' એ સભાક્ષોભનું ઓસડ પ્રેક્ષક અને શ્રોતાના મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો, જણે એ છે જ નહિં એમ માની લઈને પ્રવૃત્તિ કરવી એ છે. આ અર્થમાં જ નટને વિશે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર સ્વીકાર્ય જન છે. આ વસ્તુનું રસિક રહસ્ય-દર્શન એક સુંદર વાર્તાના પુસ્તકમાં એક રચને કરવાયું છે, તે ઊતારુંછું:—

"Dal", she said, "I do hate singing before that sort of audience (i. e. unsympathetic and unappreciative). It is like giving them your soul to look at, and you don't want them to see it. It seems indecent. To my mind music is the most *revealing* thing in the world. I shiver when I think of that song, and yet I don't do less than my best. When the moment comes, I *shall live in the song, and forget the audience.*"*

" હેલ ! "—એ બોલી, " હેવા (અર્થાત્ સમભાવહીન અને અગ્રાધ્યક્ષ) પ્રેક્ષક મંડળની સમક્ષ ગાવું મને ગર્હસ્થીય લાગે છે. જાણે આપણો અન્તરાત્મા એઓ પ્રગટ થાવે તે આપણને ગમતું ન હોય, છતાં હેમની સમક્ષ એ અન્તરાત્મા નિરીક્ષણ માટે ઉપસ્થિત કરવો ના હોય !—એમ લાગે છે. મારે મને સંગીત તે દુનિયામાં સર્વોત્તમ આવિષ્કારક વસ્તુ છે. એ ગીતનો હું વિચાર કરું છું ત્યારે મને ભયકમ્પ ઉત્પન્ન થાય છે, અને તેમ છતાં હું મારો સંપૂર્ણ પ્રયાસ કરવામાં બિનતા આણતી નથી. ગાવાની ક્ષણ આવશે તે વખતે હું એ ગીતમાં જ જીવતી હોઉં એમ કરીશ અને પ્રેક્ષક મંડળને બીસરી જાડશ. "

જે વિચાર અહિં ગીતસંગીત વિશે દર્શાવે તે જ અભિનયને યથાવલ લાગૂ પાડી સમાશે. અભિનયકલામાં પણ નટ પાત્રસ્વરૂપ-પ્રદર્શનની સાથે આત્મસ્વરૂપનું પણ આવિષ્કારણ કરે છે, અને તેમ કરવા માટે ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જૂથવું એ એક ઇષ્ટ સાધન છે.

* Extract from "The Rosary", a novel by Miss Florence L. Barclay.

Chapter "Confidences", p. 41.

આ અર્થમાંજ મદામ માલિબ્રેન (Madame Malibran) નામની ગાનારીએ કહેલું કહેવાયછે કે—“ શ્રોતાના મંડળની આગળ ગાતી વખત સંકાયદીનતા સાધવાનો મ્હારો ઉપાય એ છે કે જાણે હું બાગમાં ભળી રહીને ગાઉં અને શ્રોતાજન તે બધા કેબેજના ડોડ છે,—એમ કહ્યુંછું. ” The Actor's Art ના લેખકે હાનો અવળો અર્થ લઈ આ ગાનારીને વિશે કલામાં સમાવલા સમભાવની પ્રેરણાનું એટાન વગેરે આરોપી સખત ચબ્દો લખ્યાછે. પરંતુ હું ધારુંછું સભાક્ષોભના પ્રતીકાર તરીકે જ આ કદપના હેતુે જરાક અરુચિકર ચબ્દોમાં મૂકી લાગેછે. એ પુસ્તકનો લેખક બીજે સ્થળે એ જ સભાક્ષોભના ઉપાય માટે લખેછે:—

“The young actor should endeavour to be at his ease, and not to be morbidly conscious of what the audience may be thinking of his every movement. Watch a group of children at play; all their gestures are natural, unaffected, instinct with grace so long as they do not think they are being observed. The actor's art is to be, under the critical gaze of an audience, as natural as those children.” x

“ તરુણ નટે અસંકાયમય સ્વસ્થતામાં રહેવાનો પ્રયાસ કરવો જોઈએ, અને મ્હારી દરેક હાલચાલ વિશે પ્રેક્ષક મંડળ શું ધારશે હોના વિચાર કરી અસ્વસ્થ ના થવું જોઈએ. છોકરાનું ટોળું રમતું હોય તે ધારીને જોઈશું તો જણાશે કે જ્યાં સુધી—‘હમને કોઈ જુલેછે’—એમ હેમને ખબર નથી હોતી, ત્યાં સુધી હેમની બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક, ડોળ વિનાની, અને હાલિલથી અનુપ્રાણિત હોયછે.

* The Actor's Art P. 77.

x The Actor's Art P. 49.

નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે પ્રેક્ષકમંડળની તીક્ષ્ણ પરીક્ષક દષ્ટિ તળે રહીને પણ, આ હોકરાના જેવા સ્વાભાવિક બનવું. ”

અર્થાત, કાલુબર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જ ભૂમી જવું એ સભાક્ષોભનો ઉપાય છે એમ એ લેખકનો જ અભિપ્રાય જણાય છે. અસંગત, એટલી વિચિત્રતા છે ખરી, કે પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ છે એ વાત તદ્દન હુમ નથી થતી. પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિનું જ્ઞાન છતાં, જ્ઞાન ના હોય અને જે સ્વાભાવિકતા આવે ત્યેવી આભુરી-એ વચનનો કૃતિતાય એ જ છે કે સ્વાભાવિકતા માટે હૃદય અસંકેપ-સભાક્ષોભના નાશ-સાદું તો કાલુબર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂમી જ જવું જોઈએ.

આમ ના થાય તો, પ્રેક્ષક મંડળમાંનો એક જથ્થો પણ તાકીને જીવે છે એમ અસ્વસ્થતાજનક ભાસ થયો. પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ તરફ તો, નટનું આત્મસંવેદન આમળ પડશે, અતિશય લક્ષ રાખ્યાના અને કલામાં નિષ્ફળતા આવશે હટન ખોટા પરિણામ કુક (Dutton Cook) એક દૃષ્ટાન્ત આપે છે. એડોલ્ફ નાઉરિટ (Adolphe Nourritte) નામનો પ્રખ્યાત ગાયક પારિસ ઓપેરા હાઉસમાં ૧૬ વર્ષ સુધી પ્રધાનપદ અને કીર્તિ ભોગવતો હતો. અંતે દુપ્રે (Duprez) નામનો એક હેનો પ્રતિસ્પર્ધી હાખલ થયો એટલે પોતે રાજીનામું આપ્યું. અને જ્યાં પોતે જાય ત્યાં પ્રેક્ષક મંડળમાં દુપ્રે છે એમ હેને ખતર મળે એટલે હેની યકિત જડ થઈ જતી, અને અવાજ સ્તબ્ધ થઈ જતો. આમ કાલક્રમે પોતે આત્મશ્રદ્ધા ખોઈ ખેડો, અને શ્રોતાજનના સ્તુતિનાદ ચતા તે કવચાગીથી પ્રેરિત હતા એમ કદંબવા લાગ્યો, અને ખાન્તિહૃદય થઈ જતે એક દિવસ હેણે આત્મધાત ક્યો.* પોતાની કલા ઉપર નિર્લિપ્ત પ્રેમ કરતાં પોતાના જીવપરાજનની દરકાર વધારે સંભળ થવા દેવાનું આ પરિણામ આવ્યું.

ત્યારે, સફલ કલાનિર્માણ માટે કલાનાં જિયાં તરવેા ઉપર
પ્રેક્ષક મંડળનો આદર તેમ જ અનાદર બંને ઇષ્ટ છે.

અન્યનિરપેક્ષ ભક્તિ રાખી નટે પ્રવર્તવાનું
છે; અને તેમ કરીને જે પરસ્પરવિરોધી
જણાતી વૃત્તિયોનો આશ્રય કરવાનો છે,—

સહાક્ષોભ ટાળવા માટે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર, અને કલાપૂર્ણ અભિ-
નય સાધવા માટે અને હેમાં અન્યના સમભાવથી મળતા ઉત્તેજન
વડે ઉત્તરોત્તર વિશેષ કલાયમતકાર ઉત્પન્ન કરવા સાગું પ્રેક્ષક મંડળનો
આદર. આ આદરનું સ્વરૂપ નિર્વિકલ્પ હોય, તો નટથી આત્મસં-
વેદનમાં ના પડીને સ્વસ્થતા જાળવી સકાયછે. એટલે એમ કે પ્રેક્ષક-

પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય રૂપમાં જ નટને જાન થઈ જાય છે.

મંડળમાંથી અમુક વ્યક્તિ અથવા વ્યક્તિ-
જણ પોતાના તરફ લક્ષ દેછે એમ જોધ
ના થતાં, માત્ર પ્રેક્ષક મંડળ સામાન્ય રૂપે,
અમુક વ્યક્તિપણાથી અવિશિષ્ટ રૂપે,

લક્ષ દેછે એટલે જ ભાસ થાય હેવેા આદર ઇષ્ટ છે મિમિસ
કેંડલ (Mrs. Kendal) નામની નટી કહેછે:—હું નાટકગૃહના
બધા પ્રેક્ષકોને જોઈ સકતી નથી; કાઠ પણ જોઈ સકે નહિ; પરંતુ
પ્રેક્ષક મંડળ સમસ્ત રૂપે આપણા ઉપર લક્ષ આપીને સાંભળેછે કે
નહિ, આપણે હેમનું ધ્યાન સંપાદન ક્યાં જમ્યે હિયે કે નહિ તે
આપણને અનંતર્યાનથી જ લાગી સકેછે. *

એ સ્પષ્ટ સંજ્ઞામાં કહેછે:—

“One’s feeling of the audience is more a
general impression than noticing particular persons.”

“ પ્રેક્ષક મંડળનું આપણને જાન થાયછે તે અમુક માણસ
તરફ લક્ષ-જર્હને નહિ પણ સામાન્ય રૂપે ભાસના આકારમાં
થાયછે. ”

અને આ રીતે જ પ્રેક્ષક મંડળના સમજાવની પ્રેરક શક્તિ કામ કરી સકે છે. એ નહીં કહે છે:—

“ If an audience is very attentive to a play, they get the very best that an artist can give them ; whilst, on the contrary, if you feel the public are not with you, you become self-conscious and can do nothing.” x

“ નાટકના એક તરફ પ્રેક્ષક મંડળ પૂર્ણ લક્ષ રાખે છે ત્યારે કલાચતુર નટ કનેથી લેનાથી બને તેટલો ઉત્તમ અભિનય હેમને જોવાને મળે છે; પણ, એથી ઉલટું, જો એમ નટને લાગે કે પ્રેક્ષક વર્ગ ગદારી સાથે સંલગ્ન નથી, તો નટનામાં આત્મસંવેદન સ્પુરે છે અને એ કશું કરી સકતો નથી. ”

આ જોડા સત્યથી બરેલો સિદ્ધાન્ત છે. પણ આપણે ક્યાં જિતરી પડ્યા ! પોતાને અન્ય કોઇ ધારીને જીવે છે એમ યાન થાય તો આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થઈ કૃત્રિમતા રહિત થાય છે—એમ આપણે હમણાં ચોટીવાર ઉપર રમતમાં રોકાયલાં છોકરાંનું દષ્ટાન્ત લઈને બતાવ્યું. અને અહિં એથી કેવળ વિરોધી પરિણામ આણી જોયું કે અન્યજન

જીવે છે એ યાનથી ઉત્તમ કલાવિધાન થાય છે, અને લક્ષપૂર્વક નથી કોઇ જોતું તે યાનથી આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય છે, પરંતુ આ વિરોધાભાસ જ છે. અને પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવો અને અનાદર પણ કરવો એ વિરોધાભાસી સૂત્ર ઉપર કદી ગયા લેનો ખુલાસો અહિં સમાવલા જોડા તરતમાં જડે એમ છે. અન્ય કોઇ જીવે છે—એ ભાસ અમુક વ્યક્તિના સ્વરૂપથી હોય, તો વ્યમતા થઈ

આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ અન્ય જોનાર અમુક વ્યક્તિ નહિ, પણ સામાન્ય રૂપે, નિર્વિકલ્પ રૂપે, રહેલું, જાણે સ્પર્શથી કે કોઈ રીતે જે'નું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન ના થાય હેતુ' ભાવનારૂપ, અન્ત-જ્ઞાનથી જે'નું અસ્તિત્વ અનુભવાય હેતુ, પ્રેક્ષકમંડળ આપણને જીવે છે એ જ્ઞાનથી તો આત્મસંવેદનનો ક્ષોભ નથી થતો; અને ઉલટો એવો અનુભવ થાય છે કે નટ થોતે અને પ્રેક્ષકમંડળ સમસ્ત એ બંને

સમભાવજનિત કોઈ રસિક વાતાવરણમાં, પ્રેક્ષક મંડળ અને નટનું રસપ્રવાહમાં, લીન થઈ તથાપા જાય છે, રસમય અદ્વૈત. અને એકબીજાથી બિન્ન છે એ ભાન હુમ થઈ એક પ્રકારનું અલૌકિક અદ્વૈતસંવેદન ઉત્પન્ન થાય છે. આમ આ વિરોધાભાસનું રસિક દૃષ્ટિએ સમાધાન છે.

હમણાં કહ્યું તેમ, પ્રેક્ષક મંડળનું લક્ષ નટ ઉપર નથી હોતું ત્હારે વ્યગ્રતા થાય છે. હેનો એક દાખલો પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ ના હોય તો થતી અભિ- The Actor's Art ના પુસ્તકમાં છે; નયની વ્યગ્રતા. પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટનું કર્તવ્ય કીન (Kean) સંપૂર્ણ રીતે જાણી હેમને રંજન કરવા તરફ પૂર્ણ લક્ષ આપતો હતો. એક વાર લોર્ડ અને લેડી કોર્ક હેનો 'એથેલો'નો અભિનય જોવાને આબ્યાં હતાં, અને લોર્ડ કોર્ક અભિ- નયકલાનો સારો પરીક્ષક ગણાતો હતો. પરંતુ નાટક થઈ રહ્યા પછી કીનને એક મિત્રે બીજો ક્વિસે પૂછ્યું:—“ કેમ ? વિજય મળ્યો ? ” કીને ઉત્તર દીધો:—“ અરે, બાઈ, નામ ના દઈશ. હું તદ્દન દુઃખી થયો છું. હું એથેલોમાંના ઉત્તમમા ઉત્તમ વૃત્તાન્ત મ્હારી સર્વોત્તમ કલાથી બજવતો હતો, તે વખત લોર્ડ અને લેડી કોર્કનાં, હોકરનાં રમતો રમતાં હતાં અને આપણા લોર્ડ અને લેડી કોર્ક એથી ખુશ થઈને હસતાં હતાં. ”

પ્રેક્ષક મંડળના રસિક લક્ષથી નટને પ્રેરણા મળે છે એ આ ચર્ચામાંથી સિદ્ધાન્ત રૂપિત થાય છે. આથી એક વિરુદ્ધ જ અતુ-

લવનું—અપવાદ ૩૫—દૃષ્ટાન્ત Madame Tetrazzini (માદામ તેત્રાઝિની)નું છે. હેણે Daily Mail નામના પત્રમાં પોતાના અનુભવનું સવિસ્તાર વર્ણન આપ્યું છે. * ત્યાં પોતાના આરમ્ભકાળમાં લંડનમાં પ્રેક્ષક મંડળની હેનું ગાવન રાઈ થના પ્લેલાંની મુખ્યચર્ચાદિક કંટાળાં વગેરેની જાણ થી તે વિશે એ કહેછે:—

“To a singer of my temperament an audience of that kind was a challenge—nay, an inspiration. I felt my artistic blood rise, as it were, and I poured all of myself into my song, seeking with every fibre of my being to sing my way into the hearts of that public which I had always heard was so hard to conquer, but once won, remained loyal for ever and a day. Whether I succeeded or not I leave to others to judge, but, as for myself, I noticed the bored looks gradually give way to expressions of surprise, then of interest and pleasure and delight.

I felt that a current of magnetism had established a connection over the footlights between my auditors and me. After that—well, there were no more rows of empty seats when I made my other appearances.”

“ મહારાજેવી સ્વભાવધર્મનાવાળી માનારીને આ પ્રકારનું આત્મમંડળ જાણે ખીડું જડપવાને મુકતું હોય એમ લાગ્યું, જયજા તે હેતું મંડળ ચેરણારૂપ બન્યું. જાણે મહારાજે કલાશક્તિમાં ભેગી

* Times of India 10-3-07નામાં-Daily Mailમાંથી ઉતારેલ સેખમાંથી .

ધથી આબુ ઝેમ લાબુ, અને મહારા ગીતમાં મહારું અખિલ સ્વરૂપ મ્હે રેડી દીધું. મ્હે હમેશાં સાંભળ્યું હતું કે હાતું મંડળ જીતવું બહુ મુશ્કેલ હતું, પણ એકવાર જીતાયું તો પછી ચિરકાળ વાકત બની રહેતું હતું; હેવાં એ મંડળના હૃદયોમાં મહારા ગાયનથી પ્રવેશ મેળવવાને માટે મહારા જીવનના તન્તુએ તન્તુ વડે મ્હે પ્રવાસ કર્યો. મ્હને રિજય મળ્યો કે નહિં હેનો નિર્ણય ખીજાઓને સોંપું, પરંતુ મ્હને તો જાણાયું કે એ મંડળમાં કંઠાણાની મુખ્યચર્ચા ક્રમે ક્રમે જતી રહી અને પ્રથમ આધર્મભાવની છાપ, પછી રસ પડ્યાની છાપ, અને છેવટે આનન્દ અને હર્ષની છાપ પ્રગટ થઈ.

“મ્હને લાગ્યું કે રંગભૂમિની ધાર ઉપરના દીવાઓને ઓળંગીને મહારી અને મહારા ઓત્તમ મંડળની વચ્ચે કોઈ લોહચુંબક જેવી શક્તિના પ્રવાહે સંબંધ સ્થાપ્યો હતો. તે પછી—મસ, હું “ખીજા પ્રમંજોએ ગાવાને જિભી રહી ત્હારે ખાલી બેડકાની હારોનું દર્શન જ નહોતું.”

આથી જુદી રીતે, પણ કાંઈક એ જ રીતપદા અશ્રદ્ધાજનિત અસહારના કારણથી, ન્યૂયોર્કમાં એ પ્રથમ ગાવા જિભી થઈ તે વખત પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર હેને ઉત્તમક અન્યો હતો. હાંડનમાંની હેની કીર્તિ ન્યૂયોર્ક પહોંચી હતી—પરંતુ તેથી જ કરીને ત્હાતું જનમંડળ આરમ્ભમાં અશ્રદ્ધાપુરક હતું. આથી પ્રથમ જરાક એ ગમરાઈ અને સભાક્ષોભને પરિણામે કંઠમાં કલુષતા જણાઈ. પ્રેક્ષક મંડળમાં નિરાશાનાં ચિહ્ન જણાયાં અને તે જ ક્ષણે, તે જ વૃત્તિ તે આ ગાનારીને ઉત્તેજક બની, હેને પાણી ચડાવનાર બની. એ કહેછે:—

“That moment of doubt was my salvation, for it banished all my timidity, and in an instant restored my mastery over my vocal chords and stiffened my resolution into the same aggressive courage I felt when I first gazed into those impassively unconcerned faces at Covent Garden.

The "Ah fors' e lui aria" and the "Semper Libera" poured from my throat almost as though I had nothing whatever to do with the performance, and the only sensation I experienced was one of almost delirious artistic abandon and recklessness. The awakening came with a tumult and a suddenness that almost frightened me out of my wits."

"અનિશ્ચિતપથ્યાની એક ક્ષણ તે મ્હારા ઉદ્ધારનું મૂળ બની, કારણ કે તેથી મ્હારી સર્વ બીજાના ચાલી ગઈ અને એક પળમાં મ્હારા નાદતન્ત્રો ઉપર પ્રભુત્વ પાછું સ્થપાયું. અને કૉલેન્ડ ગાર્ડનમાં ટ્રાન્સમંડળના નિષેધ અને બેદરકાર મુખોમાં મ્હેં પ્રથમ ધારી ધારીને જોયું હતું તે વખતે જે ધસારો કરનારી હિંમત મ્હેં અનુભવી હતી તેવી જ હિંમતનું રૂપ મ્હારી નિમ્નપદ્ધતિએ દર્શાવ્યા સીધું.

મ્હારા કંઠમાંથી ગીતપંક્તિઓનો પ્રવાહ હોવા તો ચાહે્યો કે જાણે એ પ્રયોગની સાથે મ્હારે કશો મંથન જ ના હોય અને કલામાં મત્ત, આનન્દમય, આત્મવિસર્જન તથા પરિધ્યામ તરફ નિત્યનિરંતર ઉપેક્ષા-એ સિવાય મ્હેં બીજું કશું સંવેદન અનુભવ્યું નહિ. આ પ્રકારનું ઉદ્બોધન હોવું તો ધસારાબંધ અને એકાએક આવ્યું કે બમથી હું ઘેલી જ બની ગઈ."

અને પછી ન્યૂયોર્કને પણ આમ જીત્યું તે સવિસ્તર વર્ણવે છે. અહિં પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર અને આદર બંને તરવનું વિલક્ષણ મિશ્રણ છે.

આ અપવાદ રૂપ અનુભવ છે. પરંતુ તેથી દક્ષિત તો એ જ ચામછે કે નહ અને પ્રેક્ષકમંડળ એ જે વચ્ચે સમજાવની સ્થાપના ચામ દ્વારા જ સફળ કલાવિધાનની નિષ્પત્તિ થાય.

આ ચર્ચા ઉપરથી ખીજો પ્રશ્ન-પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટના કર્તવ્ય-
ના પ્રશ્નને પ્રતિરૂપ પ્રશ્ન-ઉત્પન્ન થાયછે,-
નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું તે પ્રેક્ષક મંડળનું નટ તરફ કર્તવ્ય. નટ
કર્તવ્ય. પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવાનું મુખ્ય કારણ
એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવથી કલા-
વિધાનને પોષણ મળેછે. એ ઉપરથી સ્ક્રીન તરફ અર્થાત્ જ દક્ષિત
થાય કે પ્રેક્ષક મંડળે નટના અભિનય તરફ સમભાવપૂર્વક ધ્યાન
આપવું. The Art of Acting નો લેખક કહેછે કે ધણું કરીને
નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બેમાથી પ્રેક્ષક મંડળ વધારે કર્તવ્યપરાયણ છે.
આ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ છે. પરંતુ આપણી હાલની અહિંની રંગભૂમિ
ઉપર એ બાબત શોચનીય સ્થિતિ છે. નટવર્ગમાં ઊંચી કર્તવ્યશુદ્ધિથી
પ્રેરિત પ્રેક્ષક મંડળનો આદર વખતે વિરલ હશે. પરંતુ એ દોષ નથી
હોતો ત્યાં પણ પ્રેક્ષક મંડળ રંગભૂમિ તરફ કર્તવ્યમય થઈ ધ્યાન
દેતું નથી; એટલું જ નહિ, પણ ગડગડાટ, નાટકનાં ગાયનો નટવર્ગ
નેડે સૂર મેળવીને અથવા બેસૂરી રીતે (ધણે ભાગે બેસૂરી રીતે જ)
ગાવા મંડી જવું, વગેરે ધમાધમ આશ્રેષ્ઠ એ અનુભવ સર્વ રસિક
જનોને બેદ ઉત્પન્ન કરનારો છે. મુંબઈની રંગભૂમિ ઉપર વખતો-
વખત પ્રેક્ષક મંડળમાં ગડગડાટ રોકવાને હેમાના કેટલાકને ‘ઓર્ડર’,
‘ઓર્ડર’ એમ ખૂબ પાડવી પડતી જણીછે, તે આ વિષયમાં અત્યંત
સૂચક છે. એટલું જ નહિ પણ પ્રેક્ષક મંડળમાંથી અર્ધનિરક્ષર
જેવા વર્ગ-મેમન જાતના ન્હાના ન્હાના દુકાનદારો ફેરિયા વગેરે
ખાસ-ગડગડાટ ના હોય તો પણ ‘ઓર્ડર’, ‘ઓર્ડર’ કરીને તોફાન
માટે જ ખોટી ખૂસો પાડતા જોવાય છે. અભ્યાસકાળમાં મુંબઈમાં
આ જોઈને મ્હેં તથા મ્હારા એક મિત્રે એ ઉપરથી હેવા મેમનોનું
નામ જ “ઓર્ડર” પાડ્યું હતું. હાની કાલાહલમય સ્થિતિમાં કિયો
સમર્થ નટ પણ પોતાની કલા ખીલાવી પ્રગટ કરી સકે ?

આપણે આહં અનેક કારણોને લીધે રંગભૂમિની પૂર્ણ કલા

ખાંસી નથી. પરંતુ ઇંગ્લાંડની રિયલિટી જુદી છે. છતાં ત્યાં પણ દોષ પ્રગટ થતા હતા. ઉપર કીન અને લોડ કોર્કની વાત કહી. એથી ઉલટા પ્રકારનો અનુભવ કીનને જ એક વાર થયો હતો તે નોંધવા લાયક છે. સર બર્નલ્ડસ ઓવરરીયનો અભિનય કીને પ્રથમ વાર ક્યો તે વખત હેના અભિનયમાં હોવા તો ભાવાતિરેકનો ઉત્કર્ષ આપ્યો હતો કે—નાટકગૃહની ગચ્છીર નિઃશબ્દતામાં એકાએક તીવ્ર ખૂમોના ઉદ્ગાર ઉપરા-ઉપરી પ્રતિધ્વનિત થવા લાગ્યા; એ શાન્તિનો ભંગ મૂઝા પામેલી સ્ત્રીઓને લઈ જવાના ગડગડાટથી થવા માંડ્યો; લોડ વ્યાસનને એક જાતનું તાણ આવી ગયું; “પિટ”માંના સર્વે કોઠા એકે જથ્થે ઊભા થયા; નાટકગૃહના બીજા ભાગના કોઠાએ એ કૃતિનું અનુકરણ કર્યું; અને ટોપીઓ અને રમાસો, અપ્રતિભ ઉત્સાહથી ઊંચે વીંઝાવા લાગી તે સાથે આખા નાટકગૃહમાં સ્તુતિ-દર્શક તાળીઓની ગર્જના ઉપર ગર્જના વ્યાપી રહી. કીન આ અદ્ભુત ખેલ પછી ઘેર ગયો ત્યારે ‘લોડ’ વગને પૂજાવૃત્તિથી જોનારી હેની સ્ત્રીએ પૂછ્યું:—“કેમ, એકમંડ, લોડ ઈસેકસે એ વિશે શા અભિપ્રાય બતાવ્યો ?” કીન બોલ્યો:—

“Damn Lord Essex, Mary, the pit rose at me.”

“જાણ્યો લોડ ઈસેકસ, મેરી, “પિટ”માનું મંડળ મારા માનારે ઊંચું થયું.”

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટ એ એ વચ્ચે સમભાવજનિત અન્યોન્ય

પ્રતિ આદરનું આ ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો ત્યારે, આ બધી ચર્ચાથી જણાશે કે (સમા-સમભાવસંબન્ધ, એ જ ક્ષેત્રને અર્થે વ્યક્તિરૂપ પ્રેક્ષકોના અનાદરની

ખરા સિદ્ધાન્ત.

વાત ગૃહીત ગણીને કોરે મૂકતાં) ખરા સિદ્ધાન્ત

એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ સંપાદન

થાય હોવા—કલાવિધાનનાં તત્ત્વોનું જાણિદાન આપ્યા વિના—આદર કરવો એ નટનું કર્તવ્ય છે—જેમ એ સમભાવ નટને આપવો એ

પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય છે તેમ. તેા નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો આ પ્રકારનો રસનિબ્ધાદક સંબન્ધ છે. પ્રેક્ષકવર્ગની પ્રેરક શક્તિ તથા આ વિષય-માં નટના કર્તવ્ય અને વ્યાપારનો અપૂર્વ મહિમા સર હેનરી અર્વિંગે સખળ શબ્દોમાં આલેખ્યો છે:—

“How noble the privilege to work upon these finer—these finest—feelings of universal humanity. How engrossing the fascination of these thousands of steady eyes, and sound sympathies and beating hearts which an actor confronts, with the confidence of friendship and co-operation, as he steps upon the stage to work out in action his long pent comprehension of a noble masterpiece !”^x

“સમય મનુજમંડળના આ સૂક્ષ્મતર—આ સૂક્ષ્મતમ—ભાવ ઉપર અસર કરવાનો અધિકાર કેવો ઉદાત્ત છે ! કેાઈ ઉમદા ઉત્તમ કારીગરીની બનાવટવાળા મન્થનું અન્તઃસ્વરૂપ ચોતે મનમાં પ્રવણ કરેલું તે લાખો વખત સૂંધી દાખી રાખેલું હોઈ અન્તે અભિનયની કૃતિમાં તે ઉદ્ભાવી કાઢવા માટે નટ રંગશૂભિ ઉપર પગ મૂકે છે તે વખતે, સુહૃદ્ભાવ અને અન્યોન્ય સાહાય્યની સહકારિતાથી ઉત્પન્ન થતા વિશ્વાસથી પ્રેરાઈ, નટની સમક્ષ જે હજારો સ્થિર નયનો, અને પરિપક્વ સમભાવની યત્તિયો, અને ભાવથી બિજળતાં હૃદયો ઉપરિચિત થાય છે, તેની મોહક વશીકરણશક્તિ કેવી નટને તસ્લીન કરનારી હોય છે !”

પ્રકરણ ૯ મું

અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આતુષંગિક પ્રશ્નો.

અભિનયકલાનાં કલાનિષ્પાદક તત્વોની પરીક્ષા થઈ ગઈ. હવે અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આતુષંગિક પ્રશ્નોનું અવલોકન કરવું ઇષ્ટ લાગે. અભિનયકલા સદાચાર- પાપક છે? એ અભિનયકલા સદાચાર, નીતિ, તું પોપણ કરવાને સમર્થ છે કે કેમ? આ પ્રશ્ન પ્રથમ લઉં. આ અતિશય કંટકપૂર્ણ પ્રશ્ન છે; હેમાં બંને પક્ષના મત ધારણ કરાવલા છે, અને બંને પક્ષમાં કંઈ કંઈ સારસ્વ જણાય છે. અભિનયકલાની આ અસર બે વર્ગ ઉપર થાય છે—(૧) પ્રેક્ષક વર્ગ અને (૨) નટવર્ગ. પ્રથમ પ્રેક્ષકવર્ગ લઈએ. નટનું સામર્થ્ય જનમંડળ ઉપર સારી અથવા નહારી અસર કરવાનું અતિશય છે, એ અનુભવમિદ્ધ છે. નટના આ અધિકારનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવામાં આવે છે તે ઉપર પ્રેક્ષક મંડળના આચાર ઉપર અસરનો આધાર રહે છે.

(Schlegel) રહેજેય કહે છે:—

“The privilege of influencing an assembled crowd is exposed to most dangerous abuses. As one may disinterestedly animate them for the noblest and best of purposes, so another may entangle them in the deceitful meshes of sophistry and dazzle them by the glare of a false magnanimity, whose vain-glorious crimes may be painted as virtues and even as sacrifices. Beneath the delightful charms of oratory and poetry, the

poison steals imperceptibly into ear and heart.'x

“ એકઠા મળેલા જનમંડળ ઉપર અસર કરવાના અધિકારનો અતિ ભયંકર દુરુપયોગ થવાનો સંભવ છે. ઉમદામાં ઉમદા અને ઉત્તમ કાર્યને અર્થે એક જણ નિઃસ્વાર્થ રીતે લોકોને ઉત્તેજિત કરે, તો ખીન્ને માણસ વાકીલના કપટમય પાથમાં હેમને ગૂંચવી દે, અને ખોટી ઉદારતાના ઝગઝગાટથી ત્રાંખાવી નાંખે, અને એ ઉદારતામાં સમાયેલા દુશ્મી અપરાધોને સદ્ગુણોના આભાસ બતાવે, એટલું જ નહિ પણ આત્મખલિદાન છે એમ દેખાવ કરે. વકતૃત્વ અને કવિત્વની આનન્દજનક રમણીયતાની નીચે ગૂંદ રહેલું વિષ અલક્ષ્ય રીતે જનમંડળના કણુમાં અને પછી હૃદયમાં છાનુમાનું પ્રવેશ કરે છે. ”

[આ ટીકા વસ્તુતઃ નાટકકાર અથવા વક્તાને અને પરંપરયા નટને, લાગૂ પડે છે.]

આમ અભિનયકલાનું પરિણામ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સાકું તેમ જ ખોટું થવાનો સંભવ છે. ઇંગ્લાડમાં ષ્યુરિટન લોકો રંગભૂમિની વિરુદ્ધ હતા, તે હેના સદાચારને હાનિકારક વલણને લીધે જર્વાઈનસ કહે છે તેમ શેક્સ્પીઅર અને તે પછીના સમયમાં ઓ નટીઓનો રિવાજ ના હોવાને લીધે નાટકમંથોમાં અતિશય છૂટને માર્ગ મળ્યો હતો; અને તેહનું પરિણામ પ્રેક્ષક વર્ગના આચારાદિક ઉપર અનિષ્ટ થવાના સંભવને લીધે આ ષ્યુરિટનોની જતિને ખુલાસો મળે છે. તેમ જ નટવર્ગનો આચાર પણ અતિ ઉત્તમ નહોતો, - જો કે તે કાળની એકંદર સ્થિતિ જોતાં એ દશા ખાસ ઉલટ રૂપની ના ગણાય.

સારાંશ એ કે-નાટકમંથો અને નટવર્ગ એ સદાચારપરાયણ હોય તો પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારી અસર નાટકમંથો તથા નટ- યાચ; એથી ઉલટી દશાનું પરિણામ ઉલટું વર્ગ સદ્ગુણપરાયણ થાય. અને ખટું જોતાં રંગભૂમિ અને જન- હોય તો સારી અસર સમાજ એ જનનેા અ-યોન્ય ઉપર વ્યાપાર થાય. હેવો માટે છે કે સામાજિક નીતિવિષયક

ધોરણ અને જાવના જેવાં હોય ત્હેવી જાપ પડતानी; માટે નીતિનું સાર્વાત્રિક વાતાવરણ મલિનતાથી મુક્ત હોય એ પ્રથમ આવશ્યક મર્યાદા છે.

અને રંગભૂમિની જે ઉત્તમ જાવના હમણાં જ 'નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સંબંધ' ના પ્રકરણને અન્તે સર હેનરી અર્વિંગનાં જોસંભર્યા વચનોથી જતાવાઈછે તે જાવનાની સમીપ જેમ જેમ વધારે જવાશે તેમ તેમ રંગભૂમિનું નીતિવિષયક વાતાવરણ વિશુદ્ધ, ઉન્નતિ-કર, અને ઉદાત્તભાવ ઉત્પન્ન કરનારું બનશે.

હવે (૨) નટવર્ગની નીતિ ઉપર અભિનયકલાની સારી માઠી અસર લખયે. પાછળ છતિહાસદર્શનમાં નટવર્ગની નીતિ ઉપર આપણે જોઈ ગયા છિયે કે પ્રાચીનતમ સમયનાટ્યકલાની અસર થી માઠીને નટવર્ગની સામાજિક પદ્ધતિ, અને નીતિ સંબંધી સ્થિતિ, હલકા પ્રકારની જ મનાઈછે. અહિંની આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર હજી એ પ્રકારની જ અનિષ્ટ દશા છે. ઇંગ્લાંડમાં વિશુદ્ધિનો પ્રકાશ પડવા માંડ્યોછે; ત્યાં સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી વગેરે જેવાં સામાજિક પ્રતિષ્ઠાવાળાં નટનરીઓનો ઉદ્ભવ છે ત્યાં પણ કાંઈકે હજી સુધારા માટે અવકાશ છે અરો. આધુનિક ઇંગ્લાંડમાં પરંતુ નટના ધંધાને વિશે જોટલો નીતિની રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ. શિથિલતાનો ભય મનાયછે તેટલો છે નહિં. એક સાધારણ ચિહ્ન લખયે. Stage-kiss- 'રંગભૂમિ ઉપરનું' યુગ્મન-તે લૌકિક યુગ્મનથી ભિન્ન હોયછે, સ્પર્શહીન યુગ્મનભાસ હોયકે,--આ રંગભૂમિની મર્યાદા ઇંગ્લાંડમાં મનાયછે તે રંગભૂમિની નીતિની જાવના અને ધોરણ માટે બહુ મુશ્કેલ છે.

આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિષિદ્ધ પ્રસંગો-યુદ્ધ, લગ્ન-વિધિ, બોજન વગેરે-કહેવાયે છે. હેમાં સુમ્મનો-સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પચારની પણ મથુના કરેલી છે. ઉપરની સુમ્મનોનો નિષેધ. stage-kiss ની મર્યાદા કરતાં પણ આ એક ક્રમ આગળ વધે છે. કૃત્રિમ સુમ્મનાભાસ, આલિંગનાભાસ ઇત્યાદિ ઉપચારથી કંઈક અમર્યાદા અને હેતુ સંભાવી પરિણામ, હૃદયવિકાર-હેને પણ પ્રસંગ ના આપવાના હેતુથી એ નિષેધ બહુ ભારે થયો હશે એમ લાગે છે.

પરંતુ ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પાછા જઈએ. એક નટીનું સફળત્તિ સાચવવી એ વચન કેટલાંક વર્ષો ઉપર વર્તમાનપત્રોમાં નટીના આત્મસંમાનથી આવ્યું હતું; તે આ પ્રમાણે:—
સાધ્ય છે.

“An erroneous popular idea of the stage is that behind the scenes there is much social intercourse. The very reverse is the truth. A performance is business, pure and simple, and a very serious business it is indeed to the actors engaged in it. During the time allowed between the acts all is bustle. There is absolutely no time for social intercourse.”

“રંગભૂમિ વિશે એક ભૂલભરેલી લૌકિક કલ્પના હોવી કે પડકારની પાછળ બહુ અન્યોન્ય વ્યવહાર ચાલે છે. સત્ય સ્થિતિ એથી તદ્દન ઉલટી જ છે. નાટકનો જેલ તે ધંધાનો વ્યાપાર છે, કેવળ ધંધાનો જ વ્યાપાર, અને હેમાં રોકાયાલા નટવર્ગને મન તો એ અરેખરો ભારે મહત્ત્વનો ધણ છે. અંકોની દરમ્યાન આપેલા

અવકાશમાં સર્વત્ર કાગકાજની ધામધૂમ હોય છે. અન્યોન્ય વ્યવહાર માટે બિઝનેસ પણ વખત મળતો નથી. ”

આ ખરું છે. પરંતુ તે છતાં પણ, રંગભૂમિની સાથે જોડા-
યલાં બીજાં જોખમો છે;—નાટકના જેવું
અભિનયમાં અવરુચિ વખતે પડતા પાછળ વ્યવહારનો પ્રસંગ નથી
આવતા પ્રેમપ્રસંગોની મજલો તે ઠીક, પરંતુ rehearsal (પૂર્વ-
અસર પ્રયોગ) વખત તથા તે પછી, સ્વાભાવિક
રીતે પ્રસંગો ઉપસ્થિત થાય, તેમ જ અભિ-
નયને અંગે જ શુદ્ધાર રસના પ્રયોગની અસર હૃદયટ્ટિ ઉપર
થવા વિના ના રહે. આ શંકાનો ઉત્તર એ જ નટીના શબ્દોમાં
કાઠક મળે છે.—

“I do not discuss the so-called ‘dangers’ of the stage, for there are none to the self-respecting young woman. If she conducts herself as a gentlewoman should, she meets with the same courtesy accorded to her everywhere.”

“રંગભૂમિના કહેવાતા ‘ભયો’ વિશે હું કશી જ કરતી નથી, કેમકે આત્મસંમાન રાખનારી યુવતીને સંબંધે એ ‘ભયો’ છે જ નહિં. સન્મારીએ વર્તવું જોઈએ તેમ જો એ પોતાનું આચરણ રાખે તો બધે મળે છે તહેવું જ માન બને સન્મતા હોને રંગભૂમિમાં પણ મળે છે.”

આ તો સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ હોય ત્હાની વાત યદ્યપિ;
પરંતુ પુરુષો જ સ્ત્રીવેશ લેતા હોય, ત્હાં
પુરુષ નટોમાં સદા- નટવર્ગની નીતિનું સામાન્ય ધોરણ કલુષિત
ચરણની સિધ્ધિવતા હોય તહેવું શું? રંગભૂમિના ધંધા જોડે એ
દશા જોડાયેલી જ છે—આમ ભાસ થાય છે.

અને છેક ભાસ નથી; વસ્તુસ્થિતિ હેવી જ છે. પરંતુ ભાસ એટલો
છે કે એ સ્થિતિ રંગભૂમિના કલાસ્વરૂપનું
એ અભિનયકલાનો દોષ પરિણામ નથી, માત્ર રંગભૂમિના ધંધા તરફ
નથી. આજસુધી જે વર્ગ દોરાવેલો છે તે વર્ગની
જ યાન, કેળવણી, આચાર, ઇત્યાદિ સંબંધે
નિષ્ફળતાનું એ કૃણ છે.

તેમ જ, ધંધા તરીકે નહિ, પણ કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવ-
વામાં કેટલાંક અનિષ્ટ પરિણામ થાય છે—ભજવનારાં સ્ત્રી પ્રરોનાં
હૃદય ઉપર નીતિ સંબંધી સિયિક્તાની છાપ પડવાનો સંભવ રહે છે.
આમ પણ વધી જતાવાય છે. પરંતુ હેમાં પણ અભિનયકલાને માથે
જનમંડળમાંની વ્યક્તિયોની આચારસિયિક્તાનો દોષ ઢોળી પાડવા-
માં આવે છે.

માટે સર્વે પ્રકારને સારું—ધંધા સ્વીકારનાર નટ, કલાપ્રેમી
નટ તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ, સર્વેને સારું,—રંગ-
સદાચારનાં મૂળખીજ—ભૂમિની સંસ્થાનું પરિણામ ઇષ્ટ અથવા અ-
કેળવણી, ધર્મશુદ્ધિ નિષ્ટ થવા માટે ધાર્મિક કેળવણી, આચાર-
ઇત્યાદિની આવશ્યકતા. સંયમ, યાન, કેળવણી, જાંચી ભાવના, એ
પ્રકારનાં તત્ત્વો ઉપર સર્વ આધાર છે. રંગ-
ભૂમિને દોષ દેવો વાજખી નથી. એ ખરું કે રંગભૂમિ આચારાદિક
ઉપર અસર થવા માટે પ્રસંગોનું દ્વાર બિઠાડે; પરંતુ તેમ તો
ખીજ અનેક સંસ્થાઓ માટે કહી સકાશે. ખરું જોતાં, અભિનય-
કલાની જાંચી ભાવના અને તત્ત્વોની ખરી પૂજા થાય તો પરિણામ
ઉન્નતિકર જ છે.

રંગભૂમિ અને સદાચારના પ્રશ્નમાંથી સદજ ઉદ્ભવતો પ્રશ્ન
રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશ કરવો ઇષ્ટ છે કે નહિ
સીઓ અને રંગભૂમિ તે છે. હમણાં જ ઇંગ્લાંડની એક નટીનો
મત ઉપર ટાંક્યો છે તે ઉપરથી જણાશે કે સદાચારને

વિશે ભય રંગભૂમિમાં ટેકવાળા અને મર્મોદા સાચવી વર્તનારી સત્તારીને માટે તો ત્રિલકુષ્ઠ નથી. તો એ અંધની ચર્ચા વધારે ના કરતાં,—શ્રીવેશ પુરુષો ભજવે અને શ્રીઓ ભજવે એ બેના ગુણદોષની પરીક્ષા જરૂર કરિયે.

જર્વામનસ કહેછે કે ઇન્દ્રિયાંકમાં શેક્ષ્પીઅરના સમયમાં અને તે પૂર્વે શ્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર નહોતી આવતી શ્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર તે લાભકારક હતું; કેમકે નટવર્ગ તથા ના હોવાથી મનાતા લાભ. પ્રેક્ષકવર્ગ ખોટા ઇન્દ્રિયસુખના આસ્વાદનના પ્રસોભનમાંથી બચતા, અને નાટ્યવૃત્તાન્તના પ્રેક્ષકમંડળને ઇન્દ્રિય-સ્વરૂપ ઉપર મન વિદ્યેષ વિના સંસમ રહેતું, સુખના પ્રસોભનનો ભય. પછા પાછગની અયોગ્ય પ્રેમવૃત્તિયોનો ઉદ્ભવહેતું જ હુમ થતો. અને નટવર્ગની નીતિને ભયમાં આશુનાર પ્રસંગ ઉત્પન્ન નહોતા થતા. તે સાથે અભિનયકલામાં અતિશય ઉત્કર્ષયુક્ત વિકાસ-શ્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ના મળવાને લીધે-ચર્ચા સકયો. એક અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ. ખીજી હાનિ એમ કહવાય કે—નાટકમાં શૃંગાર-રસને પ્રસંગે જે પ્રેમોપચારાદિક ભજવવા પડવાના શ્રી નટીને પ્રેમપ્રસંગો-તેથી શ્રી નટીને હૃદયવૃત્તિ ઉપર કાંઈને કાંઈ થી થતી અસર. સંસ્કાર પડી હેતી પેતાની સદૃશ્વતિ અને ચરિતને બચતો સંભવ ઉત્પન્ન થાયછે.

આ વાંધાઓના ખુલાસા તેમ જ હેના સ્કામેના ત્રાજવામાં મૂકવાની વાતો જોઈયે. શ્રી નટી રંગભૂમિ એ કહેવાતા લાભના ઉપર આવી હેના ફક્ત દર્શનાદિકથી જ ખુલાસા-અને તે સ્કામે પ્રેક્ષકવર્ગને અને નટને પ્રસોભનનો ભય મૂકવાના ખીલ વિચાર. માનવો હેમાં, પુરુષવર્ગની આત્મસંયમની પુરુષજ્ઞતિનો આત્મ-કેવળ અવશ્ય કર્યા જેનું થાયછે. ખરે, સંયમ. જોજામાં જોજા સંયમ વાળા પુરુષને વિશે

પણ આ કલ્પના અપમાનપૂર્ણ આરોપ મૂકનારી જણાય છે. નટવર્ગની વાત ક્ષણભર કેદારણે રહી પણ પ્રેક્ષક વર્ગને તો નિકટ સંપર્કને અભાવે, માત્ર સૌન્દર્યના દર્શનથી જ ચલિત થતો કલ્પવામાં મનુષ્યજાતિની અન્તર્મત જિંદગી વાસનાને અપમાન અપાય છે.

પડદા પાછળની પ્રેમવૃત્તિયોનો તો સમાધાન કરનાર ઉત્તર પાછળ જ આપણે એક અંગ્રેજ નદીના પડદા પાછળ પ્રસંગોને વચનમાં જોયો છે; કે રંગભૂમિ ઉપર એ માટે સમય જ નથી પ્રસોજન માટે વખત જ નથી મળતો, તો હોતો. પ્રસંગની વાત જ ક્યાં? તેમ જ નદીની હૃદયવૃત્તિ ઉપર અભિનય જોડે આવશ્યક પ્રેમપ્રસંગોના કુસંસ્કારના બચનો ઉત્તર પણ એ નદીના વચનમાં સૂચવાયો છે. બધા આધાર નટવર્ગની હૃદયવૃત્તિ અને નીતિની ઉચ્ચ ભાવના ઉપર છે, - એ ખરી કૃત્ય છે. શૈક્ષણીકરના સમયમાં નટવર્ગને-ઠી નટીઓ ના હોવાને લીધે-આચરણ સંજન-ધે બચકારક પ્રસંગ ટળતા હતા એમ જર્વાઈનસ કહે છે-પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી દતી. ? નટવર્ગનું આચરણ-એ ' પ્રસોજન ' -હોતું છતાં-કેટલું ચિથિલ હતું તે સુપ્રસિદ્ધ વાત છે.

જર્વાઈનસ કહે છે: ઠીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી નાટ્ય-કલાની ખીલવણી વધારે સખળ થઈ-એમ નાટ્યકલાની ખીલવણી લાભ ખતાવે છે. પણ એ લાભ હેના જ વચન આત્માસરૂપ જ છે. ઉપરથી એટલામાં જ સમાયો છે કે છોકરા-એને બાલ્યકાળથી અભિનયકલામાં પ્રવીણતા મળતી, તે માટે તૈયાર કરવામાં આવતા, અને તેથી નટવર્ગ માટે શિક્ષણનો પ્રસંગ વિશેષ વિસ્તીર્ણ થતો હતો. પરંતુ આ કંઈ વિશેષ લાભ નથી. હાલના સમયમાં કેટલાં વર્ષોથી ઠીઓ રંગભૂમિ ઉપર વેશ બજાવે છે તેથી બાલક નટ એ જાતિ બહુધા લુપ્ત જ થઈ છે.

છતાં સર હેનરી અર્વિંગ, ડીન, ગેરિક, વગેરે સમર્થ નટો કેમ ઉત્પન્ન થઈ સક્યા ? ઉદ્ધટો મ્હને તો બાળક નટની સંસ્થામાં દાનિનો જ માર્ગ લાગે છે. બાલક વયેથી જ સ્ત્રીવેશથી બાલક સ્વ- સ્ત્રીવેશ-તરુણી સ્ત્રીનો-વેશ, તેમ જ બીજા ભાવમાં અકાલે વિકાસ. વેશ લેનાથી, એ બાલનટોમાં અકાલે વિકાસ- બુદ્ધિ, હૃદયવૃત્તિ, સામાજિક જ્ઞાન, ઇત્યાદિનો અકાલે વિકાસ-ચલાથી અનિષ્ટ પરિણામ-કાંઈક ધૂટતા, કાંઈક સહ- વૃત્તિમાં શિથિલતા, વગેરે પરિણામ-ચતાં લાગે છે.

બીજું, ખાટલા લાજની રદામે મ્હોટી દાનિ જર્વાઈનસે કબૂલ કરેલા શબ્દોમાંથી જાણી આવે છે. જન- સ્ત્રીઓ ના હોવાથી સમાજને સદૃશિ તરફ વાગવાનું કાર્ય નાટક- નાટકસાહિત્યમાં ને કરાવવું ઇચ્છે હોય તો તો નાટકમ-યોમાં અમર્યાદ શૂઝગાર પણ ના જોઈયે. પરંતુ સ્ત્રીઓ વેશ લગવતી નહોતી તેથી મર્યાદાનું કાપણ ના રહ્યું અને શૈક્ષણીઅરના સમય પછી તો નાટકમ-યો અત્યંત અમર્યાદ શૂઝગારવાળા થયા એટલું જ નહિ, પણ સામાન્ય સંબંધમંડળમાં ઉચ્ચારાય નહિં હેવી ધૂટ વાણીનો આદર નટો કરવા લાગ્યા. જર્વાઈનસના શબ્દો લઈએ—

"Dramatic poetry was in later times seduced by this custom to become still more bold and impudent." *

શૈક્ષણીઅરના વખતમાં જ નાટકમ-યોમાં લગ્નની મર્યાદા ઓળંગાતી હતી, પરંતુ હેના કરતાં પણ વિશેષ રીતે—" પાછળના વખતમાં આ (સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર દાખલ ના કરવાના) રિવાજથી નાટકનું કવિતાસાહિત્ય વિષય માર્ગે દોરાયું હતું અને વધારે ધૂટ અને અમર્યાદ થયું હતું. "

* Shakespeare Commentaries, p. 92; also see Encycl. Brit. p. 433.

અને હેમાં આશ્ચર્ય નથી. રંગભૂમિ ઉપર સી નદીઓની હાજરીમાં હેમના સહકારી નટોની હૃદયટત્તિના સી નદીની હાજરીથી સ્વરૂપને ઉન્નત કરવાનું અને સીએ તરફ વપજતો આત્મસંયમ. નાગરિક સંમાનવૃત્તિથી ગ્રેસર્થ આત્મસંયમ શીખવવાનું સામર્થ્ય છે, હેને વ્યાપારસ્થાન મળીને, અન્તે એ સ્થિતિનો પ્રત્યાધાત નાટકસાદિલ ઉપર પડી, એ સાદિત્ય કાલક્રમે વિશુદ્ધ બનેછે.

ખીજું વિચારવાનું એ છે કે સ્ત્રીવેશ ધારણ કરનારા છોકરા-ઓ ઉપર પોતાના એ સતત વ્યાપારની સ્ત્રીવેશ લખવાનાર અસર અવશ્ય થવાની, અને તે હેમના પુરુષો-પુરુષોમાં બાધકાપણનો ચિત્ત સ્વભાવ ઉપર પ્રત્યાધાત કયો વિના પ્રવેશ. ના રૂહે, અને અનેકવાર હેમના આચરણ ઉપર પણ અનિષ્ટ અસર થવાનો ભય રૂહેછે.

સ્ત્રીવેશ સેવાનો ધંધો કરનારા નટોમાં બાધકાપણું, -નિત્ય ચેષ્ટા-ઓમાં પણ-પ્રવિષ્ટ થાયછે એ અનેકવાર જોઇયે છિયે. ઇ.સ. ૧૯૦૩ માં એક મરાઠી નાટકમંડળીના ખેલ રહે' જોયા હતા, હેમાં અભિનય વગેરે ઉત્તમ હતું; એ મંડળીમાં એક નટ-સ્ત્રીવેશ સેનારો-હેવો તો સ્ત્રીરૂપ હતો કે એ પુરુષ છે એમ કંઈ સૂધી મહારા માન્યામાં આવતું નહોતું. મંડળીના માલિકને પૂછ્યું ત્યારે જ ખાતરી થઈ. હેના સ્ત્રીવેશના અભિનયમાં લાસિત્યાદિક અતિ સુધક અને આકર્ષક હતાં; પરંતુ એ ગુણની પ્રાપ્તિ પુરુષોચિત સ્વભાવના બલિદાનથી મેળવી હતી; એટલે સૂધી કે રંગભૂમિ ઉપર પુરુષનો વેશ એ લખવાનો-કવચિત જ-ત્યારે હેને એ કાવતો ના હોય, પોતે પોતાના સ્વભાવવિરોધી વાતાવરણમાં હોય, એમ લાગતું હતું, અને પ્રેક્ષકને લાગતું કે આ કોઈ સીએ પુરુષવેશ કીધોછે.

આ તો જાણુ મ્હોટી હાનિ નથી; કેમકે આ પરિણામ હમેશાં

ચાયછે જ એમ નથી. એ જ મંડળમાં જીજ્ઞાસુ 'હી-નટો' રંગ-ભૂમિની બહાર, અથવા પુરુષવેશ બજાવતે સ્ત્રીરૂપી અરૂણ રહી સકતા હતા. અને સમર્થ નટ હોય તે તો ગમે તે વેશ બજાવે પણ પોતાની વિવક્ષણતા ખોઈ ખેંચતા નથી. The Actor's Artનો લેખક કહેછે તેમ:—

“ Although the actor impersonates many characters, he never loses his own; but merely sinks it while on the stage.” §

“ નટ અનેક સ્વરૂપો ધારણ કરેછે, પરંતુ તે પોતાનું આત્મ-વિલક્ષણ સ્વરૂપ છુટા નથી કરતો; માત્ર રંગભૂમિ ઉપર પોતે હોયછે તેટલો વખત એ પોતાનું સ્વરૂપ-ધારણ કરેલા સ્વરૂપમાં-દુબાવી દેછે. ”

પરંતુ એક બીજા પ્રકારનું અનિષ્ટ પરિણામ સ્ત્રીવેશ પુરુષો-ને આપવાથી થાયછે તે એ શબ્દોમાં જ સ્ત્રીવેશ ઠોકરાઓ બજાવે પતવવું પડશે. જર્મીનસ સીનટીએને તેથી થતા અવાચ્ય પ્રસંગે નાટકના પડદા પાછળે અનુચિત ગ્રેમ-અનાચાર. વૃત્તિઓનો ભય રાખેછે, ‘ઠોકરા-નટી’ એને વિશે હેવા અને એથી પણ વધારે નિન્દા અને અવાચ્ય પ્રસંગોનો ભય તેટલો જ, અથવા તેથી વિશેષ છે.

પરંતુ એક વિશેષ મહત્ત્વની વાત એ છે કે સ્ત્રીઓના વેશ સ્ત્રીઓ જ ખરી સફળનાથી બજાવી સકશે. સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીઓનાચિત કંઠરવ, લાસિત્ય, ગૌરવ, અને યથાર્થ બજાવી સકે. હેવા અગ્રણ્ય ગુણો સ્ત્રીજાતિનું જ ખાસ ધન છે, અને તેથી એ ગુણોનું અનુકરણ કરવું અશક્ય છે. જર્મીનસે જે દાખલા સફળ ઠોકરા-નટીઓના આપ્યા છે

તે અપવાદરૂપ જ-અને તેથી સામાન્ય નિયમને સાબીત કરી આપનાર-ગણુવા જોઈએ. સ્ત્રીઓ કને પુરુષવેશ સફળ રીતે બજાવવાની આશા રાખિયે તો પુરુષો કને સ્ત્રીવેશના પૂર્ણ અભિનયના સાક્ષ્યની અપેક્ષા રાખવી. અલગત, યુરોપમાં કેટલીક નગરીઓ હેમસેટ વગેરે પુરુષવેશ સમર્થ રીતે અને તદ્દપતા સાધીને બજાવે છે-હેતુ ઉદાહરણ પાછળ પ્રસંગવશાત્ આપણે જોઈએ, પરંતુ આ વિપરીત પક્ષનો અપવાદ જ માનવાનો છે,



અકરણુ ૧૦ મું.

ધંધાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ.

અભિનયકલાનો એક બીજો આનુષંગિક પ્રશ્ન એ કલાની સિદ્ધિને અંગે ઇત્યન્ન ચાલે છે. કલાસિદ્ધિ ધંધાધારી નટ અને માટે અભ્યાસ અને ઇચ્છિત શક્તિ બંને કલાપ્રેમી નટ અવશ્યક છે જ; એ કલા સ્વયંભૂ છે તેમ જ અભ્યાસસાધ્ય છે. તો વધારે ચંદનો અભિનય ધંધાધારી નટો કરી સહે કે કલાપ્રેમી નટો એ સિદ્ધિ મેળવી સહે?—એ પ્રશ્ન જરાક જોવા લાયક છે. આ પ્રશ્નને વિશે બંને પક્ષની તરફ દલીલો લાવી સકાયો. હેની તુલના કરવી સુઘ જતોને સોપી એ દલીલો તથા તે વિશે થોડાક વિચાર અર્થે રજૂ કરું છું.

પ્રથમ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે કલાપ્રેમી અભિનય પ્રાચીન કાળમાં જાણવામાં આવ્યો નથી. ઇનિદાસ-કલાપ્રેમી અભિનય એ દર્શનમાં એ આપણે જોયું છે. શૌરસ્રીબરના અર્વાચીન સંસ્થા છે. સમયની થોડી પૂર્વે નવીન રૂપે નાટ્યકલા ઉગ્ધાંઠમાં હાથ મૂકી તે વખતે યદ્યપિ નટ-વર્ગ સ્વતંત્ર રૂપે હતો તથાપિ નટનો 'વધો' એમ ૨૫૫૨ રૂપે સ્વીકારાયું નહોતું; નટમંડળીઓ રાજદરબાર અથવા અમીર હિમરાવના આશ્રય તરફ રહી અભિનય કરતી હતી. યુનિસિપાલિટી-ઓએ વારંવાર નટવર્ગની અમર્યાદાઓ રદામે હુકમો કાઢ્યા તે વખત રાજદરબારી નટવર્ગે પ્રિન્સિપાલિટીને અપીલ કરી તેમાં ખયાલમાં રાજદરબાર માટે બજાવિરે ઠિપે તેમ જ દમારો કુદર-નિર્વોદ પણ થવો જોઈએ એમ દલીલ મૂકી હતી, તેના જવાબમાં અધિકારીઓએ કહ્યું હતું કે—હવેના વર્ષની આગળ એક કરવાની જરૂર નથી; ખાનગી મકાનોમાં એક બજાવરા; અને કુદરનિર્વોદને વિશે કહ્યું કે નાટ્યકલાને ધંધો બનાવવાનો રિવાજ હતો નથી.

આમ એક જાતની હામ બીડવાનો પ્રસંગ આવ્યો તે પછી રંગ-
ભૂમિ દંડ પાયા ઉપર સ્વપાર્થ અને નટવર્ગ નાટ્યકલા ધંધા તરીકે
સ્વીકારીને વધારે ફળવન્ના લાગ્યા.* આ ઉપરથી એમ સમજવાનું
નથી કે પૂર્વેની નટમંડળીઓ કલાપ્રેમી મંડળીઓ હતી. એ લોકો
વાસ્તવિક રીતે ધંધા તરીકે જ ખેલ કરતા; માત્ર હેમનું આશ્રય-
સ્થાન જનસમાજને બદલે રાજદરબાર અને અમીર વર્ગ હતા.

એટલે કલાપ્રેમી નાટ્યખેલ ઇંગ્લાંડમાં પણ અર્વાચીન કાળમાં
જ-પાછલા એ ત્રણ સૈકામાં-પૂરી રીતે પ્રગટ
આપણા દેશમાં એ થયો લાગે છે. આપણા દેશમાં માત્ર બંગાળા-
સંસ્થા નહિ જોવી જ છે. માં કેટલાક વર્ષોથી કલાપ્રેમી ખેલને સારી
રીતે આદર મળ્યો છે. બાકી કાષ્ઠ ઠેકાણે એ
રિવાજ પ્રસિદ્ધ નથી. માત્ર કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ મુખાર્ધ, સિંધ,
ધંજબ, વગેરેમાં અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટકો ભજવે છે-તે
બાદ કરીશું.*

અભિનયકલા ઈશ્વરદત્ત શક્તિની અપેક્ષા રાખે છે એ ખરું,
પણ અભ્યાસ વિના હેમા પરિપૂર્ણતા આવતી
એ સંસ્થાઓની શુભા- નથી એ ધ્યાનમાં લેતા લાગશે કે કલાપ્રેમી
ધિક્ક વારે સરખામણી. મંડળ તો માત્ર કવચિત્ પ્રસંગે ખેલ કરે,
અને તેથી હેમને અભ્યાસનો લાભ ના મળે.
આ કારણથી ધંધાધારી નટની કલા અદિયાતી હોવી જોઈએ એમ
દલીલ બતાવાય. પણ વળી એમ પણ કહી સકાય કે ધંધાધારી
નટવર્ગનો પ્રતિષ્ઠિત ઉદરનિર્વાહ હોઈ, કલાપ્રેમીની પ્રવૃત્તિ તો
માત્ર કલા ઉપર પ્રેમથી જ ઉત્પન્ન થાય છે તેથી હેમનામાં ધંધા-

* Gervinus, Shakespeare Commentaries, p 85.

* [હમણાં હમણાં કેટલાક કલાપ્રેમી પ્રયોગો થયા છે તે હજી આરમ્ભ-
અળની દયામાં છે. તથાપિ વાને જ દાખલો કન્હેયાલાલ સુનશીના
“ કાકાની રાશી ” નાટકના અભિનયનો છે, અને તેમાં કેટલાંક પાત્રોની
અસાધારણ કલાશક્તિ પ્રગટ થઈ હતી તે નોંધવા જેવી વાત છે. માર્ચ ૧૯૩૭]

ધારી કરતાં સારસ્ય વધારે આવે; જેમ કવિતા, વિદ્યાભ્યાસ, વગેરે-માં પ્રેમ તે અનન્ય હેતુ હોવાથી સાદૃશ્ય વધારે છે તેમ. તેમ જ કલાપ્રેમી જેમ માટે હમેશાં કેળવણી, રસિક, વર્ગમાંથી જ લોકો દાખલ થવાના; અને ધંધાધારીમાં એ ગુણોનું દર્શન હમેશાં થતું નથી, એ કારણ પણ કલાપ્રેમીની તરફ જાય છે. પરંતુ આ દલીલ સર હેનરી અર્પિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે અનેક ઉચ્ચ પંક્તિની કેળવણી, રસિકતા, વગેરે સંસ્કારવાળા નટ નટી જઠાં ઉત્પન્ન થયાં છે તે કેશને લાગૂ નહિ પડે.

કલાપ્રેમી મંડળની સામાજિક પદવી ધંધાધારી નટવર્ગ કરતાં બેસક ચડતી જ હોય, એ તો સ્વરૂપસિદ્ધ જ છે. અને સતત સંપર્કના કારણથી ધંધાધારીની સદ્વૃત્તિને જોખમ છે તેટલું કલાપ્રેમીને વિશે નથી એમ પણ કહેવાય.

આમ જુદા જુદા દલીલો અને પક્ષ માટે લવાય એમ છે.

પરંતુ હેનો ખરો ફકરો તો એ જ છે કે,

જે વાદનું ખરું સમા- અભિનયકલા એ કાંઈ જેવી તકેવી વસ્તુ
ધાન- નથી, બાલકનો જેમ નથી, નહેમાં શક્તિને

ખીલવવાને અભ્યાસ, અભ્યસન, અવશેષન,

અનન્ય ભક્તિથી મનન, વગેરે આવશ્યક છે; અને તે માટે આ-કર્ષિક છૂટક પ્રસંગે જેમ કાર્યથી એ વ્યાપારને અવકાશ મળતો નથી; તેમ જ ધર્મજ્ઞાન, કેળવણી, જિયા હૃદયસંસ્કાર, વગેરેથી ધંધાધારી નટવર્ગની ખરી ઉન્નતિ થાય ત્કારે એ કલા વિશુદ્ધિના માર્ગમાં પ્રવેશ કરી સકે એ પણ જીલવાનું નથી. કલાપ્રેમી મંડળમાં અનેકવાર અદ્યુત શક્તિનાં પુરુષ સ્ત્રીઓ પ્રગટ થાય છે. અને એ કલાપ્રેમી અભિનયનો હેતુ તથા વ્યાપાર સંકુચિત-માત્ર પોતાના મંડળને વિનોદ વિષયક-હોય છે. આ રીતે અને સંસ્થાનો વિષય કાંઈક જુદો જુદો હોવાથી, સ્વનન્ન રીતે, વગર સ્પર્ધાએ બંને રહી સકશે; અને એ એ વચ્ચે ગુણાધિક્ષ બાજત તારતમ્ય તપાસવાનું પ્રયોજન રહેતું નથી.

પ્રકરણ ૧૧ મું.

નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ.

અભિનયકલાનો વ્યાપાર જનમંડળ ઉપર-રસ નિષ્પત્તિ કરીને-
 અસર કરવાનો છે, એ આપણે જોઈ ગયા
 નાટકના બંધારણનો હિયે, એ વ્યાપારના સાદૃશ્ય માટે કલા-
 રસિક પરિણામ જોડે વિધાનનાં જિયાં તરવોનો આદર આવશ્યક છે.
 સંબન્ધ. એ કલાવિધાનને માટે પાયારૂપ સામગ્રી નાટક-
 ગ્રન્થો છે. એ નાટકગ્રન્થોમાં કલાવિધાનને
 મહત્ત્વમાં આવે હેવા બીજો આવશ્યક જોડાયે. આ દૃષ્ટિથી નાટક-
 ગ્રન્થોમાં પણ અને સંગીતને પ્રવેશ આપવાના પ્રશ્નનું અવલોકન
 અરથાને નહિં ગણામ. પણ અને સંગીત અભિનયમા રસપોષક
 બનેછે કે અન્યથા યાવછે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર અસ્તિપક્ષમાં
 અને નાસ્તિપક્ષમાં, અને બંનેના મિશ્રણમાં આપવાથી સંપૂર્ણતા,
 આવશે એમ લાગેછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં blank verse કરતા આગળ
 વધનારું પણ હોતું નથી; અને blank verse તે આપણા પદો જેવી
 ગેય અથવા અર્ધગેય વસ્તુ નથી. સંગીત પણ જવલે જ
 અને સ્વતન્ત્ર પ્રાસંગિક ગીત રૂપે જ આવેછે, તેથી ઉત્કૃષ્ટ સંસ્કૃત
 અને આપણી હિન્દુસ્તાનની ભાષાઓમાં પણ અને ગદ્ય મિશ્રણ
 રૂપે, તેમ જ સંગીત પણ હેના બંધારણમાં જ પ્રવિષ્ટ થયેલું, ધણે
 ભાગે જોવામાં આવેછે. આ રીતે પાશ્ચાત્ય અને અર્ધિનાં નાટકો-
 માં આ સ્વરૂપભેદ છે. તેથી રમનિષ્પાદનની ચક્રિનમાં એ એ
 વચ્ચે દાંડી ભેદ છે કે કેમ? આ પ્રશ્નની પરીક્ષા રસ ઉપભવે
 એમ છે.

પ્રથમ પણ લાઇએ. કવિતા પોતાના અન્તસ્વરૂપથી પદમય
 રચના, કેમકે પણ પ્રકારની, માગી લેછે એ

ભાવદર્શન માટે પદ્યનું
૩૫ આવશ્યક છે.

રસતત્ત્વનો સિદ્ધાન્ત છે. 'મદકાવ્ય' એ
ચંદ્રમાં અન્તર્વિરોધ સમાયોછે. કવિત્વનું મૂળ
ભાવસંચલનમાં છે; ભાવસંચલનનું રસિક પ્રતિ-

બિંબ પાડવાની સર્વ કોષ કલારચનામાં પ્રમાણના તત્ત્વની અપેક્ષા રાખેછે;
ચંદ્રરૂપ કલારચનામાં એટલે કવિતામાં એ તત્ત્વ

અંગીતકાવ્ય કરતાં પદ્યમન્ધનું ૩૫ લેછે. સંગીતકાવ્યને વિશે આ
નાટકમાં પદ્યની આવશ્યક- પદ્યમન્ધની આવશ્યકતા તીવ્ર રૂપે પ્રગટ થાયછે.

તા કાંઈક સિધિલ છે. નાટ્યકાવ્ય-નાટક-માં એ આવશ્યકતા કાંઈક
સિધિલ રૂપમાં જણાયછે; કેમકે હેમાં ભાવનું

બળ, જ્યામાં વિશેષ હોય ત્યારે પણ, પસરાઈ મળેલું. સંગીત-
કાવ્યની પેઠે યોગ્ય પ્રદેશમાં અર્કરૂપે તીવ્ર રીતે સમાઈ ગયેલું નહિ

હેતું, હોયછે; તેમ જ વૃત્તાન્તનો અંશ હેમાં પ્રધાનભાગે હોઈ, હેમાં
વિવિધતા હોયછે. આ કારણથી સંગીતકાવ્યો જેવી પદ્યરચના

નાટકના બંધારણમાં અપેક્ષિત નથી રહેતી, તેમ ઉચિત પણ નથી.
પરંતુ નાટકમાં ભાવસંચલનનું તત્ત્વ મૂલ્યગત હોવાને ક્ષીણ અમુક

પ્રસંગોમાં તે નિત્ય વ્યવહારથી લિખ ભાવનો ઉદ્ઘાસ ઘરાની સાથે
નિત્ય વ્યવહારથી લિખ વાણીની-અર્થાત્ પદ્ય જેવી કાંઈક રચનાની-

અપેક્ષા આપોઆપ ઉત્પન્ન થાયછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં-ખાસ કરીને
શેક્સપીઅરનાં નાટકોમાં-આ ધારણે જ પદ્યને સ્થાન મળેલું જણાયછે.

પરંતુ અંગ્રેજી ભાષામાં blank verse ની વિલક્ષણ પદ્ધતિથી
અંગ્રેજી નાટકને બહુ અનુકૂળ જગ્યા મળી ગઈ-

Blank Verse. છે. સંગીતકાવ્યને ઉચિત અતિ પદ્યસ્વરૂપ પણ
નહિ તેમ ભાવહીન ભાષાને ઉચિત ગદ્યસ્વરૂપ

પણ નહિ હેતું, તેમ જ ગમ્મીર ભાવને અનુરૂપ ચરીર આપનારું,
blank verseનું બંધારણ છે. * હેને મળતી રચના આપણા ગુજરાતી

* Schlegel કહેછે :—“The blank verse has this advantage, that its tone may be elevated or lowered; it admits

કે હિન્દુસ્તાનના સાહિત્યમાં હજી સુધી મળી નથી, અને મળવી અસંભવિત છે. કવિ નર્મદાશંકરે હેમના 'દ્રૌપદીદર્શન' નાટકમાં હાલું સાધન મેળવવાનો પ્રયત્ન કરી, *impassion-*

આપણામાં *blank verse* ed *prose*-ભાવમય ગદ્ય-ની રચના ને પ્રતિરૂપ બધારણ દાખલ કરવાનું કર્યું હતું. પરંતુ એ રચનામાં કશું નથી; તે માટે કવિ માત્ર વાક્યોના અન્તર્ગત શબ્દોના અનુક્રમમાં નર્મદાશંકરના અકળ યોગ્ય અયોગ્ય ગમે હોવી ઉચલપાથલ જેવું જ પ્રયાસ. સ્વરૂપ આબ્યાથી હેમાં ઇષ્ટ સફલતા આવી નહિ; અને જરાક સ્મિત ઉત્પન્ન કરવાનું જ

- પરિણામ થયું. [એ રચનાનો મોહ હેમને છેક હસનીય પ્રદર્શનમાં તાણી ગયો હતો; 'દ્રૌપદીદર્શન' કિયે ઠેકાણે મળશે એ બાબતની પૂંઠાની પાછળ મૂકેલી જાહેર ખજારમાં પણ હોવી શબ્દક્રમની ઉચલ-પાથલ કરી હતી !]

નાટકમાં પદના સ્થાન વિશે બોલતાં એ કહેવું જોડ્યે કે હાસ્યરસનાટકમાં પદને માટે ઉચિત પ્રસંગ. હાસ્યરસનાટકમાં પદ બાબે જ આવી સકે. પ્રાચીન ગ્રીકનાટકમાં તો બહુ ઉચિત નથી. હાસ્યરસ નાટકોમાં પણ પદ જ આવતું હતું. પરંતુ હેનાં કારણો જુદાં છે. + આટી હાસ્ય-

of approximation to the familiar style of conversation and never forms such an abrupt contrast as that, for example, between plain prose and the rhyming Alexandrines."

(Dramatic Literature, p. 376).

+ Schlegel, Dramatic Literature, p. 179-180.

એ કહેવું :—"The ancients, it is true, had no theatrical works in prose; this, however, may have arisen from accidental circumstances, for example, the great extent of their stage, in which verse, from its more emphatic delivery, must have been better heard than prose." (P.179)

રસના તત્વને અનુકૂળ ગદ્ય જ છે; અને પદ આવે તો તે પણ ગમ્भीર કવિતાને અનુકૂળ રચનાથી લિન્ન, અને સામાન્ય સંભાષણને સમીપ જણાય હેવી બાબા હોવી જોઈએ; અને હેમાં વાર્તાવાપને પ્રજ્વલ, ઝેરવહીન, ઉક્ષાસમય, છતાં સુંદરતા ના તજે હેવો બનાવનારું સ્વરૂપ આવવું જોઈએ.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકનું બંધારણ ગદ્ય અને પદથી મિશ્ર છે એ સુવિદિત છે. અને ગુજરાતી નાટકોનું સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય-સ્વરૂપ પણ તહેવું જ છે; અને હમણાં હમણાંમાં પદની મિશ્રતા. સંગીતનાટકોમાં તો ગદ્યનો ભાગ માત્ર સંગીતોને પરસ્પર જોડનારા છૂટક અંકોમાં જોડેલો જ હોય છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ ગદ્યમાં પદ નહિ પણ પદમાં ગદ્ય એમ બહુવાર જોવામાં આવે છે.

ઉપર કહ્યું તેમ અંગ્રેજી અને ગુજરાતી નાટકોની વચ્ચે સ્થિતિનો ફેર છે; અંગ્રેજીમાં blank verse ગદ્યમાંથી પદમાં અદૃશ્ય છે તહેવું સાધન ગુજરાતીમાં નથી. અને પાછળ રીતે સંક્રમણ. બતાવ્યા પ્રમાણે નાટકના લાવજાવના યોગ્ય દર્શન માટે પદમય રચનાની તો અપેક્ષા છે

“Even in versified comedy, the language must, in the choice of words and phrases, differ in no respect, or at least in imperceptible degree, from that of ordinary life; the licenses of poetical expression, which are indispensable in other departments of poetry, are here inadmissible. Not only must the versification not interfere with the common, unconstrained, and even careless tone of conversation, but it must also seem to be itself unpremeditated. x x x x In comedy the verse must serve merely to give greater lightness, spirit and elegance to the dialogue.” (P. 180).

જ. તેથી આપણા નાટકમાં પદભાગ ગદ્યભાગથી જરાક જલદી જુદો પડી જાય એમ આવેછે. ગદ્યમાંથી પદમાં સક્રમણ અદરશ રીતે, સરનતાથી, આભાવિક રીતે થઈ જવું જોઈએ. આ સિદ્ધિ અગ્રેજીમાં, ઉપરના લાભને લીધે, સુક્ર છે. શુજરાતી, સરસ્વતીવગેરેમાં તેમ નથી. તેથી કરીને એ પ્રકારના સક્રમણ માટે ગદ્ય અને પદની વચ્ચેના વિરામમાં કથાચાતુર્યની જોડવણી થવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ જોતા, ગદ્ય પૂરું થઈ પદ આરંભાતા, 'પરંતુ', 'જેમકે', 'અને', 'અર્થાત્', 'હત્યાદિ પ્રસ્તાવક શબ્દો આવવાથી કાંઈક રસેન્દ્રિયને ક્ષોભ લાગેછે.

બાકી ગદ્ય અને પદના મિશ્રણથી આભાસ અનુચિત મહેવનનો ચાપડો એમ બાધ તો આણવો વાજબી ગદ્ય અને પદ સાથે રહી નથી લાગતો. પદનું અસ્તિત્વ ભાવની સાથે સમ્બાની સુરચિ તથા જોડાયણ હોઈ રસનિષ્પત્તિ માટે આવશ્યક જ બાધહીનતા. છે. તેમ નાટકમાં વૃત્તાન્તભાગ હેવા અનેક વાર આવવાના જ કે જેમાં પદ જેટલો જિહ્વાસ માગી લેવાતો નથી અને તેટલા ગદ્ય જ ઉચિત અને, નહિ તો પદ દસનીય બની જાય. આ કારણથી ગદ્ય અને પદને નાટકમાં તો સાથે રહ્યા વિના છૂટકો નથી. તો એ એકત્ર સ્થિતિમાં જેમ અન્યોન્ન્ય વચ્ચે રસરૂપિ સંબંધે આવાત ના આવે તેમ ઉત્તમ રચના. અને તે સિવાય ગદ્યપદના મિશ્રણથી બીજી ક્ષતિ ગણવાની નથી. આ મિશ્રણ પરપરાગત સપ્રદાયરૂપ દીર્ઘ પરિચયથી એ બનેલુંછે, તેથી દીર્ઘ પરિચયથી આપણી મિશ્રણથી ક્ષતિ નથી લાગતી. પ્રજ્ઞને એ ક્ષતિકર બનતું નથી. તેમ જ, દરશ-રચના વગેરે સંબંધે કેટલીક સ્થિતિઓ પ્રેક્ષક વર્ગે માની લેવાની છે, તે પ્રમાણે આ ગદ્ય પદના મિશ્રણમાં પણ એ જેતો વિરાધ, તેમ જ પદમાં વિચારો દર્શાવવાની કેટલીક વાર જણાતી અસ્વાભાવિકતાનો ખાસ, -એ પ્રેક્ષકમંડળે જૂની જઈ, રસ-

નિષ્પત્તિનાં વધારે મહત્વના કાર્ય માટે, એટલો સાહિત્યનો કલ્પિત નિયમ (literary fiction) સ્વીકારવાનો છે. એટલું કહેવું જરૂરનું છે કે ગુજરાતી નાટકમાં અનેક વાર પદ ઉપરાંત સંગીતકાવ્ય (lyric)ના રૂપનાં પદ જરાક સંક્રમણની સરલતા તોડીને અને બહુવાર અરથાને અને વારંવાર આવેછે, તે નાટકના સ્વરૂપની વિરુદ્ધ છે.

ગદ્ય અને પદના મિશ્રણની રૂઢાંચે વાંધા લેનારને (Schlegel) શ્લેજલના સચોટ શબ્દોમાં ઉત્તર મળી શકે છે :—

“Many scenes are wholly in prose, in others verse and prose succeed each other alternately. This can only appear an impropriety in the eyes of those who are accustomed to consider the lines of a drama like so many soldiers drawn up rank and file on a parade, with the same uniform, arms, and accoutrements, so that when we see one or two we may represent to ourselves thousands as being every way like them.” x

“ ધણા પ્રવેશો મદ્યમાં જ હોયછે અને ખીજાઓમાં ગદ્ય અને પદ વારાફરતી આવેછે. આ પ્રકાર જે લોકોની દૃષ્ટિએ અનુચિત જણાતો હોય તેઓને એમ જ ધારવાની ટેવ હશે કે જાણે નાટકની પંક્તિયો તે બૃહસ્પતિનામાં લાંબી ને પ્લેઝા ગોઠવાયથી ચોદાઓની પંક્તિયો જ હોય, એક જ હેમનો પ્લેરવેશ, હથિવાર વગેરે સાજ પથ એક જ, જેથી કરીને એક જેને આપણે જોઈએ તો ખાજીના હજારોનું સ્વરૂપ તે જ નમૂનાનું આપણને લાગે. ”

હવે નાટકના નિધારણમા સંગીતનું સ્થાન જોઈએ. ગ્રીક ‘કોરસ’નું સંગીત, અથવા જૂના વખત-

નાટકના બંધારણમાં માં દક્ષિણી નાટકો જેવું જ સૂત્રધારના સંગીત. ગાયકમંડળનું સંગીત, આ ચર્યામાં અપ્રામંગિક છે. ગ્રીક 'કોરસ'નું સ્વરૂપ એક રીતે ગ્રીક 'કોરસ' વગેરેનું વિલક્ષણ હતું. હેમના ગાયનમાં પ્રગ્નના અને વિલક્ષણ સ્થાન. માનવગતિના મતનું અને સમભાવનું પ્રતિબિંબ થતું; અર્થાત્ એ એક ભાવનામય પ્રેક્ષક જ બનતું. વૃત્તાન્તમાંના હૃદયબેદક બનાવોથી થતી અસરને એ મૃદુતા આપતું, અને પ્રેક્ષકના હૃદયના ભાવસંચલનને સંગીત અને કવિત્વના રૂપમાં આકૃતિ આપી, પ્રેક્ષકને ચિન્તનના ઉચ્ચ પ્રદેશમાં ચડાવતું. આ સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લેતાં 'કોરસ'નો નાટકોની સાથે વિલક્ષણ, સૂક્ષ્મ અને ભાવનામય સંબંધ હતો. દક્ષિણી નાટકોમાંના સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું આ પ્રકારનું સૂક્ષ્મ અને રસિક સ્વરૂપ નહોતું, એ તો સંગીતાકારમાં આધ્યાત્મ ગાતું અને નટવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરતા,—બસ એટલું જ. અર્થાત્, આપણા પ્રસુત વિષયમાં આ સંગીતોને ખાતલ કરવાના છે.

આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર સંગીતની રિયલિટી જ રીતબીતી છે. હેમાં બે પ્રકાર છે. એક, સંસ્કૃત આપણી રંગભૂમિ ઉપર નાટકના જેવા બંધારણના નાટકો—જેવા કે સંગીતનું સ્થાન. 'કાન્તા', 'સાર શાકુન્તલ', 'દ્રાપદીદર્શન', ઇત્યાદિ. એ નાટકોમાં સંગીતનો અંશ મોટો હતા, કેવળ સંગીતમય જ બધી ઘટના નહિ હેવા પ્રકાર. બાળે, સંગીત તે પ્રધાનભૂત હોઈ સર્વ વૃત્તાન્ત-
(૧) સંગીતનો અંશ નો મોટો ભાગ સંગીતમાં જ આવે, અને સંયમિત. સંગીત માટે જ બધી રચના થઈ હોય—હેવા નાટકોનો પ્રકાર. આ બીજા પ્રકારના નાટકો-

(૨) સંગીત નાટકભાગને એ જ હમણાં દસ પંદર વર્ષથી રંગભૂમિ ઉપર આક્રમણ કરે છે. આક્રમણ કરી રંગભૂમિને તાબે કરી લીધી છે. સંગીતની પ્રધાનતા. અસલ આરમ્ભ કિશોરકરના 'સંગીત-સાહુ-તલ' જેવી રચનાઓથી થયો હતો; હેમાં પ્રથમ સંગીતનાટકોની સંગીતનું પ્રાધાન્ય છતાં કાંઈક નિયંત્રણમાં રચના: 'ઓપેરા'નું અર્થ હતું, હવે તો સંગીતનો ઉપયોગ થઈ ગયો. અનુકરણ. છે. આ પ્રકાર તે અંગ્રેજી 'ઓપેરા' (opera)-ની નકલ કરવાના ઉદ્દેશથી શરૂ થયો હતો. 'ઓપેરા' અને સંગીત-પરંતુ હામાં અને પાશ્ચાત્ય ઓપેરામાં મૂલ-નાટકોમાં મૂલ્યત ભેદ. ગત ભેદ છે. ગ્રીક કલ્પરસ નાટકોમાં નૃત્ય અને સંગીતનો અંશ હતો તે 'ઓપેરા' જેવા નદિ, ગ્રીક નાટકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ કવિતાનો હતો, અને બીજા બધા અંશ ગૌણ હતા. 'ઓપેરા'માં એથી ઉલટું હોય છે; કવિતા અતિ ગૌણ ઉપસામગ્રી છે, જુદા જુદા ભાગને એકત્ર રાખવાનું એ સાધન માત્ર હોય છે; અને 'ઓપેરા'નાં બીજાં વધારે સંમાનિત અંગોની આગળ લગભગ હુમ થઈ ગયો છે. શ્લેગેલ (Schlegel) કાંઈક કટાક્ષપૂર્ણ સમજણ રુબોમાં કહે છે :—

"The best prescription for the composition of an opera is, take a rapid poetical sketch, and then fill up and colour the outlines by the other arts. This anarchy of arts, where music, dancing and decoration are seeking to outvie each other by the profuse display of their most dazzling charms, constitutes the very essence of the opera." *

“ ઓપેરાનું ‘મિક્સચર’ તૈયાર કરવા માટે ઉત્તમ ‘પ્રિસિક્પશન’ આ છે—એક ઝડપમાં કવિતાનું રેખાચિત્ર તૈયાર કરે, અને પછી હેમા બીજી કલાઓ વડે રંગ પૂરી દો અને રેખાઓને પણ રંગી નાખો. ‘ઓપેરા’નું તત્ત્વગત સ્વરૂપ જ આ કલાઓની અંધા-ધુધીથી બધાયુ છે, એ અંધાધુધીમાં સંગીત, નૃત્ય અને શૃંગાર-સામગ્રી, પોતપોતાના અધિક અંગથી નાખનારા મોઢક અંગોનું છૂટે હાથે પ્રદર્શન કરવામાં એક બીજાથી ચઢતા ચવાને સ્પર્ધા કરવા બધા છે. ”

આ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમાં આવેલા ‘ઇટાલિયન’ પદ્ધતિના ‘ઓપેરા’ વિશે સમજાવતું છે. ઇટાલિયન ‘ઓપેરા’ વિશે એનાર્સ કહે છે :—

“ Carelessness about definite expression is the evil of the Italian school of opera. Any circumstance of the drama, any sentiment of the characters is made a pretext for the introduction of an air or a duet which is elaborated with the least possible regard to the ideas which it is supposed to convey. An opera is thus reduced to an opportunity of hearing a certain number of singers perform a certain quantity of music, quite independently of the dramatic subject with which it is ostensibly connected ” *

“ સુનક્ષિપ્ત સ્વરૂપપ્રદર્શન તરફ બેદરકારી એ ઇટાલિયન પદ્ધતિના ‘ઓપેરા’નું દૂષણ છે. નાટકમાંના કોઇ પણ વૃત્તાન્તને, પાત્ર-વર્ગની કોઇ પણ લાગણીને, ગીત અથવા યુગ્મસંગીત આણવાને માટે નિમિત્ત તરીકે ઉપાડી લેવાય છે, અને હેમા પ્રદર્શન કરવાને માનેલા

વિચારો તરફ લગાર પણ લક્ષ રાખ્યા વિના એ સંગીતમાં અતિ-
શ્રમસાધિત રચનાના વિસ્તાર કરવામાં આવેછે. આમ, જે નાટક-
ના વિષય જોડે આભાસરૂપે ઓપેરાનો સંબંધ છે તે વિષયનો સંબંધ
પણ ના રાખી માત્ર સંગીતનો અમુક સંયમ અમુક સંખ્યાના માપકોને
માતા સાંભળવાના પ્રસંગરૂપ ‘ઓપેરા’ને બનાવી દેવામાં આવ્યુંછે.”

બેલાર્સ કહેછે તેમ, આ પ્રકારના સંગીતની રદામે જ
Wagner (વોગ્નર) અને હેના અનુયાયીઓએ દૃઢ અસંમતિતું
પ્રદર્શન કરી ખરા નમૂના બતાવવાનું કર્યુંછે. પરંતુ વોગ્નરની
પદ્ધતિના ઉચ્ચ ભાવનામય ઓપેરાનો વિષય જુદો જ છે. અને
આપણી પ્રસ્તુત સરખામણીમાં હેને સ્થાન આપવાનું કારણ નથી.
બેલાર્સ એટલું જરાક ગૌણસ્થાનમાં મૂકેછે કે શ્લેજેરે બતાવ્યા
પ્રમાણે સાધારણ ઓપેરાનો પ્રધાન હેતુ નાટકભિન્ન અન્ય કલાઓ-
સંગીતાદિ-ને જ પ્રગટ કરવાનો છે. આ કારણથી નાટકને ઉચિત
સંકુચિત તાનપલટા, બેખબનીપજવાળું સંગીત ઓપેરામાં કેવળ
ઓછું પડતું અને અયોગ્ય થવાનું. કેમકે ઓપેરાની ચિત્રવિચિત્ર
માપારચનાના સ્વરૂપમાં જ સંગીતાદિ સાધનોનો, વિસ્તાર સાથે,
ગમે તેમ શોખેળ કરીને, આનંદોન્માદનો અંશ સમાયોછે. હેમાં
સંગીત કે કોઈ પણ અંશને સંયમમાં રાખવાથી ઇષ્ટ મોહની શક્તિ
હુમ્મ થઈ જવાની. આ કારણથી જ નાટકને પ્રસંગે જે અનુચિત
તે ‘ઓપેરા’માં ક્ષમ્ય છે, નાથક નાથિકા નિરાશાદિક ભાવના અતિ-
રેકમાં પણ સંગીતકલાનો ખેલ કરે તે અન્યત્ર અસ્વાભાવિક અને
દુષણરૂપ ગણાય તે ‘ઓપેરા’માં યોગ્ય વરીકે સ્વીકારાયછે.
‘ઓપેરા’નું ચમત્કારમય જગત સાચેસાચાં મનુષ્યોથી વહેતું નથી
હોતું, પણ વિલક્ષણ બાતનાં માતાં પ્રાણીઓનું બનેલું છે. તેમ જ
‘ઓપેરા’ની ભાષા આપણાથી પૂરી સમજાતી નથી, થબ્દો સંગીતમાં
તદનં દંકાર્ષ જાયછે, હેમાં પણ કશી દાનિ નથી. + કેમકે સંગીત

એ જ લક્ષ્ય છે, સ્પષ્ટ નથી. પાશ્ચાત્ય ‘ઓપેરા’નું આ સ્વરૂપ છે. હેતુ ખરું અનુકરણ આપણાં સંગીત નાટકોમાં થયું નથી. વૃત્તાન્તનો વિકાસ કરવો, પાત્રસ્વભાવ પ્રકટિત કરવો, સ્પષ્ટકવિતાને સ્થાન આપવું,—ઇત્યાદિ નાટકના હેતુનો ત્યાગ કરવાની નાટક અને ‘ઓપેરા’નો ઇચ્છા નહિ, પરંતુ સંગીતને પ્રધાન પૂજા સંકર થઈ ‘સંગીત-નાટકો’ થયાં. અર્પવી અને હેતુ સેવન કરવું એ બે પ્રમુખ આવેશથી દોરાવું ખરું—આ બે સ્થિતિની વચ્ચે

આપણાં સંગીતનાટકો અત્યો અસ્તત્તોમ્રદઃ ની દશા પામ્યાં છે. નથી શુદ્ધ નાટકનું સ્વરૂપ સચવાયું, કે નથી શુદ્ધ ‘ઓપેરા’નો પ્રકાર પ્રગટ કરાયો; નાટક અને ‘ઓપેરા’ એ બેનો વર્ણસંકર થયો છે.

આધુનિક નાટકોમાં આ પ્રકારની સંગીતની સ્થિતિનું સ્વરૂપ જોઈ, જણાઈ આવશે કે એ સ્થિતિ રસ-આ કારણથી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે બાધકતા. નિષ્પત્તિમાં કેટલે અંશે સહાય થાય છે અને કેટલે અંશે ક્ષતિકર થાય છે. સંસ્કૃત રીતિનાં નાટકોમાં ક્ષતિ બહુ ઓછી છે એ હેતુ સ્વરૂપથી જણાય છે. ‘સંગીતનાટકો’માં—અર્થાત્ નાટક અને ‘ઓપેરા’ના વર્ણસંકરરૂપ નાટકોમાં—સંગીત ક્ષતિકર બને છે; અને જ્યાં તેમ બનતું અટકે ત્યાં ખાસ સંગીત અને અભિનયના કૌશલથી જ મુશ્કેલીથી કવચિત્ તેમ બનતું અટકે છે. પરંતુ ક્ષતિ ઓછી થાય છે એટલું જ. કારણ, સંગીતના ભાગને ગદ્ય ભાગ જોડે સરળ સંબન્ધ નથી હોતો. એકબાંથી બીજામાં ભાવનિર્મિત સંક્રમણ નથી થતું. જ્યારે જ્યારે સંગીતનો પ્રસંગ સ્થાને અસ્થાને અણાય છે ત્યારે ત્યારે ગદ્યવાક્ય પૂરું થવાની સાથે (હું આ નાટકો જેવા જાઉં છું ત્યારે) મનમાં હું બોલું છું:—“હવે દુગાનું પડશે!” સંગીતના સ્થાનપ્રસંગના ઔચિત્યભંગની પરાકાષ્ઠા મ્હેં “અશ્રુમતી” (મયદી નાંખી

કથળાવી નાંખેલા ‘ અશ્રુમતી ’) નાટકમાં મરણ પથારીના પ્રસંગમાં જોઈ હતી. ત્યાં પણ સંગીત ! શુદ્ધ ‘આપેરા’માં આ ક્ષોભને ઉત્પન્ન થવાનું કારણ નથી. પરંતુ આ નાટક અને ‘ આપેરા ’એ ઉભયનું સ્વરૂપ સાચવતાં ના સચવાયલા પ્રકારમાં તો નાટકકલાની - દશા નમાયા છોકરા જેવી છે. હાના પ્રયોગોમાં સંગીતની અનુચિતતા એક જૂના જમાનાના, નવીન કેળવણીનો સ્પર્શ ના થયેલા, દેશી રાગને પણ સચોટ જણાઈ હતી. પ્રથમ મુજાર્ધમાં ‘ સંગીત-નાટક ’ જેવાને એ ગયા ત્યારે પોતાના સાદા ચબ્દોમાં પણ ખરા વિવેચનના સત્યવાળા ટીકા હેમણે કરી કે :—“ એ ક્યા ? હસમે તો રાગ ખી ગાવે, ઔર ચોગદાર ખી ગાવે ! સજ લોક ગાવે ? ”

સંગીતની નાટકમાં જુદા પ્રકારની એક સ્થિતિ હોઈ નાટકના છૂટક પ્રસંગ સહેજે અને તે બાધકારક થતી નથી. તે તરીકે સંગીત. નાટકવૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં જ એકાદ પ્રસંગ-રૂપે આવે ત્યારે બને છે. હેનાં યોગ્યકે ઉદાહરણ મૂકું છું :—

- (૧) ‘ હેમસેટ ’માં એલ્ફિલિયાનાં ગીત ;
- (૨) નારાયણ હેમચન્દ્રના બંગાળી ઉપરથી બાપાનર કરેલાં ‘ અશ્રુમતી ’ નાટકમાં મહિનાનાં ગીત ;
- (૩) શાકુન્તલ નાટકમાં હુંસપદિકાનું ગીત ; (આ રંગભૂમિ ઉપર નથી, નેપથ્યમાં છે) ;
- (૪) સંસ્કૃત નાટકોમાં જન્મીજનોનાં ગીત ;
- (૫) ‘ જસમાખેલન ’ નામનું એક નાટક ‘ બુદ્ધિપ્રકાશ ’માં ફેટલાંએક વર્ષો ઉપર આવ્યું હતું, તહેમાં “ એક જિજ્ઞાસી આપ કે ચમક ગઈ ”—પ્રવાહિ ગીત નર્તકી કને ગવડાવેલું આવ્યું હતું, તે.

આ પ્રકારનાં ગીત આવ્યાથી કંઈ પણ ક્ષતિ આવતી નથી. બાકી હાલનાં ‘ સંગીત નાટકો ’ આ તો સંગીતનું અસ્તિત્વ નાટક-ના વૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં અત્યંત મન્દતા આણે છે, અને તેથી

દૃષ્ટાન્તનાં અંગેને પરસ્પર જોડવાને બદલે ચિથિત કરેછે. વળી હાર્મોનિયમ જેવા વાદ્યની જોડે નટો ગાયછે નથી વાદ્ય અને ગીત જેની વચ્ચે મેળ આણવામાં અકુશલ ગાયકપણાને લીધે અનેકવાર વિલમ્બ થવાથી ગદ્યમાંથી સંગીતમાં સંક્રમણ અરબલિત રીતે નથી થતું. તેમ જ ગીતો ગાવાની પદ્ધતિમાં પણ અછેક ભાગ બખ્ખે વાર ગાવાની રીત—જે કેવળ સંગીતમાં કુચ્છગતથી ઉચિત બને તે—નાટકમાં તો અભિનયના અંધારણમાં ફોબ જ આવેછે.

અસલ પારસી નાટકમંડળીઓએ તો નાટકમાં સંગીત, ઉપર કહેલા છૂટક પ્રસંગના આકારમાં જ, દાખલ અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો ક્રમ, કર્યું હતું. ક્રમે ક્રમે સંગીતે આક્રમણ કરતાં કરતાં નાટકના વિષય ઉપર પણ તલપ મારી દીધી. તેમ જ ‘ઓર્કેસ્ટ્રા’ના વાદ્યમંડળનું સ્થાન પડદાની બાજુ ઉપર રંગભૂમિના પક્ષસ્થાનમાં રહેલાં બીજાં વાદ્યોએ લીધુંછે; પ્રથમ નરધા સારંગી હતાં, હવે નરધા અને હાર્મોનિયમ પેડાછે. સંગીત નાટકમાં આવેછે ત્હેને વિશે પ્રેક્ષકર્ષમાં જે નદૂપ ભાવની કલ્પના થાય ત્હેમાં આ વાદ્યોના પ્રત્યક્ષવત્ ધસારાથી રોકાણ થાયછે.

અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર સ્થિતિ કાંઈક જુદી છે, વસ્તુતઃ શુદ્ધ નાટકોમાં (‘ઓપેરા’, Musical Comedy અંગ્રેજી નાટકોમાં, વગેરે શિશુવર્ગનાં ખરાં નાટકોમાં) સંગીત બહુધા સંગીતનું સ્થાન, અતિઅદ્ય જ છે, અને હોયછે ત્હાં ધણી-વાર વાદ્યના સહચાર વિના જ સ્વતન્ત્ર કંઠમાનથી જ ગવાયછે. પચીસેક વર્ષ ઉપર મુંબઈમાં હૅમલેટનો ખેલ અંગ્રેજી નાટકકંપનીનો મ્હેં જોયો હતો ત્હેમાં ઓર્કેસ્ટ્રિયા વાદ્યના સહચાર વિના જ ગાતી હતી, અને હેની અસર એટલી તો જાંડી, સ્વાભાવિક, અને અદ્ભુત થતી હતી ! અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર હવે ઓર્કેસ્ટ્રાનું વાદ્યમંડળ હેવાં ગીતોની સાથે વાદ્યગીત સંવાદાર્થે બેબેઝે એમ પણ મ્હેં સાંભળ્યું-

છે. પરંતુ રસભંગ થતો નથી એમ કહેવાય છે. બાકી એકેસ્ત્રાનું સંગીત તો અઢિની વચ્ચે જ આવે છે.

અભિનયકલાના ઉત્કર્ષ માટે નાટકમન્ય રચનાર તે જ અભિનય કરનાર એમ સ્થિતિ મુજબ છે કે કેમ? એ નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર પ્રશ્નનો વિચાર કરિયે. હાલનો નટ અને નાટક એક જ હોવાનો પ્રસંગ. કાર એ એ ધર્મ લિખ ભિન્ન વ્યક્તિમાં જ રખાયલા છે. પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિમાં નટ અને નાટકકાર ધણીવાર એનો એ જ માણસ હોતો. મધ્યકાળમાં Miracles, Mysteries, Moralities ના રચનાર ધર્મોપદેશકો અનેકવાર પોતે અભિનય કરતા. શેક્સ્પીઅર પોતે નાટકકાર તેમ નટ બંને હોઈ બંને કલામાં હેણે ઉચ્ચસ્થાન ભોગવ્યું છે. આ સ્થિતિથી અભિનયકલાને કાંઈક લાજનો સંભવ લાગે છે; નાટકકાર પોતે પોતાની રચનાનું અન્ત સ્વરૂપ વધારે સારી રીતે પ્રગટ કરી અને કરાવી સકે. પરંતુ બધા નટ કાંઈ નાટકકાર હોઈ સકે નહિ, અને એક નાટકકારથી બધા વેશ કાંઈ બજવી સકાય નહિ. તેથી નટનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ અનિવાર્ય છે. તો પછી નટને પોતાની શક્તિનો વિકાસ કરવાનું સ્વતન્ત્ર સામર્થ્ય આવવાનો પ્રસંગ મળવો જોઈયે. અને આમ થાય તો નાટકકારને પણ પોતાની કલાનું રહસ્ય સ્વતન્ત્ર વિવેચક રીતે પ્રગટ કરનારા નટવર્ગ તરફ વિશ્વક્ષણ આદરભાવ ઉત્પન્ન થાય. આ દૃષ્ટિથી જોતાં નટ અને નાટકકાર એ એ ધર્મ જુદા જુદા પુરોમાં હોય તે જ વધારે મુજબ લાગે છે. શેક્સ્પીઅરના કાળ પછી એ એ ધર્મ જુદા જ પડ્યા છે—વિરલ અપવાદ હશે. તેમ નાટકકાર તે નટ બની સકે છે; પણ નટવર્ગમાંથી નાટકકાર થયેલાં ભાગ્યે જન્યો હશે. મુખ્યાર્થમાં આશ્ચર્ય પચીશક વર્ષ ઉપર એક નાટકમંડળીમાં નાવિકાનો વેશ લેનારો નટ મ્હેં જોયો હતો. ઠંઠ, ગાવાની મધુરતા, વગેરેથી એ લોકપ્રિય થયો હતો. પરંતુ હેતુ વિલાધન હેતુ બદલ

નહોતું હતું હેને નટ મટીને નાટકકાર થવાનો મોહ વળગ્યો, અને એક કેવળ છોકરવાદી રચના રચી હતી; તે મ્હારી તથા મિત્રમંડળ આગળ હેણે ખાનગીમાં વંચાવા આણી હતી. પરંતુ હેણે પોતાનું સ્થાન ભૂમીને જ પ્રવાસ કર્યો હતો એ સ્પષ્ટ જણાતું હતું. હાલો મોહ અધૂરા નટોમાં જ સંકુચે.* અને મ્હને લાગેછે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર જે અનેક વિચિત્ર અર્થસ્કારી નાટકો ચલાવાતાં જોઈએ છિયે, તે બધાં નટોની રચના નહિં હોય પરંતુ ઉપર કહેલા મોહ જેવા જ કોઈ બળનાં ફળ હોય એમ લાગેછે.



* [હવે નોંધવાને બાધ નથી કે એ તરુણ નટ તે હાલની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર થોડા પ્રસંસા અને કીર્તિ પામેલા સ. દયારાંકર. એ નાટકકાર તો નથી બન્યા, પણ સમર્થ અભિનયકલાવાળા ઉત્તમ નટ તો બન્યા જ છે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

પ્રકરણ ૧૨ મું.

આધુનિક નાટકમંથો તથા નાટકો.

આ વાતથી આજના કાળના નાટકમંથોના વિષય ઉપર
 આજના કાળના નાટકો તથા નાટકમંથો. સદજ રીતે જિતરાયછે. અભિનયના સારસ્થ માટે અભિનેય વસ્તુમાં સારસ્થની અપેક્ષા છે. નાટકમાં તત્ત્વ હોય તો નટ જનારી સહે, નહિં તો તો ખાલી ખાસો આપીને કદિયે-હામાથી દૂધ પીને તમ થાઓ-દેના જેવું થાય. તો ગુજરાતીમાં ખરા ગુણવાળાં નાટકોની જરૂરીની પ્રથમ આવશ્યકતા છે. આ ખેટય આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યના આરંભકાળમાં હતી ત્યારે કવિ હજીપરનામે-નાટકની માગણી કરનારા યુવકોને-ઉત્તર આપ્યો હતો કે—“હમારું લક્ષ્મી-નાટક તો બજાવો.” તે વાત પાછળ હું કહી ગયોછું. એ વાતને આજ ૩૬ વર્ષથી વધારે થઈ ગયાં. પણ હજી પણ નાટકને સંબંધે આપણા સાહિત્યમાં શાયનીય દરિદ્રતા જ છે. કલાયતુર નટના સામર્થ્યને પૂર્ણ પ્રસંગ આપી સહે હેતું, પાત્રસ્વભાવના કલાવિધાયકતા હાથે થયેલાં આક્ષેપનોવાળું, વૃત્તાન્તના પ્રવાહને બંધા અસ્થિચ્છેદ રીતે ચલાવનારું, અનેક સામર્થ્યગુણોવાળું, નાટક ગુજરાતી સાહિત્યમાં હીપી નીકળનારું માન એક મઠ્ઠમ મણિમાલ નજીમાઈ દિવેદીતું “દાન્તા” નાટક છે. તે સિવાય એક બે નાટકો અભિનયને યોગ્ય અને કલાવિધાનજારેલા છે. પરંતુ બસ! એક આમજીને વેઢે ગણાય એટલાં જ ગુણયુક્ત નાટકો છે. + આ સ્વીકાર આપણને ખેડ તથા લજ્જા ઉત્પન્ન કરાવનારો છે. નો આપણા વિદ્વાન, પ્રતિભાવાન

+ [આ મંથ-ઉપાયછે તે પૂર્વે ‘જ્યાજ્યન્ત’ (નડાનાલાલ કવિનું) અને રમણલાલ મહીપતરાયનું ‘રાધનો પર્વત’ એ બે જુદી જુદી રીતે ઉત્તમ ગુણવાળાં નાટકોનો ઉમેરો થઈ ચૂક્યોછે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

સાક્ષરવર્ગને મહારી પ્રાર્થના છે કે આ દિશામાં પ્રયાસ કરી આપણા સાહિત્યના એક પ્રધાન અંગમાં બળ પૂરો. રંગભૂમિ ઉપરનાં નાટકોને હાલ દોષ દષ્ટિએ હિયે; પરંતુ સારી સામગ્રીની ખોટા આપણે પૂરી પાડતા નથી. આ સામગ્રીને અભાવે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નહારા અભિનય જોડે નટવિરચિત નાટકો અથવા સારાં પંડિતવિરચિત નાટકોનાં અંગોને કાપી નાંખી, નવા ફેરફારથી વિરૂપ કરી, અરસિક, કલાહીન બનાવી દીધેલી રચનાઓ (કે વિરચનાઓ !) બેળવાથ હોમાં આશ્ચર્ય નથી.

પરંતુ આધુનિક રંગભૂમિની સ્થિતિ પણ ખેદજનક દોષોથી ભરપૂર છે. તે દોષોના ઉચ્છેદ માટે પણ સરખા આધુનિક રંગભૂમિની દૃષ્ટિપૂર્ણ સ્થિતિ. ઉત્સાહથી પ્રયાસની આવશ્યકતા છે. એ દોષોનું માત્ર દિગ્દર્શન જ કરવું બસ છે. અલખત, એ દોષોનાં કારણો બૂલવાનાં નથી. એ નિદાન જાણીશું તો ખરી ચિકિત્સા થઈ સકશે. હું સૂચવી જ ગયો છું કે આપણો નટવર્ગ સુશિક્ષિત નથી, સુસંસ્કારયુક્ત નથી, તો પછી કલાનાં જિયા તરવોનો આસ કરવાની શક્તિવાળો તો ક્યાંથી જ હોય ? અલખત, અપવાદ છે; પણ વિરલ; અને તે કેવળ નૈસર્ગિક શક્તિનાં બીજને લીધે જ એ અપવાદના દાખલા જડશે. તેમ વળી હાલની મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર નટવર્ગમાં કાંઈ સુશિક્ષિતતા તથા સંસ્કાર વધારે અઢિયાતાં જણાય છે. પરંતુ સામાન્ય દશા તો અશિક્ષિતતાની જ છે. જે અશિક્ષિત લવાઈયાઓની સામગ્રીને લીધે અમદાવાદમાં આળાસ વર્ષ ઉપર ‘ગંધર્વો’ એ કરેલા નાટકપ્રયાસમાં નિષ્ફળતા મળી, તેજ લવાઈયાઓના વર્ગમાંથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઈએ નટમંડળ રચવા માંડ્યું, અને કલાવિધાનમાં નિષ્ફળતા મેળવી. અને અન્યત્ર હેવા જ અશિક્ષિત વર્ગમાંથી નટોની ભરતી ચાલ, ત્યાં સુધી મહોટી આશા રાખવી બચ્ છે.

પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિનાં દૃષ્ટો ઉપર આવિયે—

એક સામાન્ય દ્રવ્ય એ છે કે નાટકવૃત્તાન્તના ગૌરવ તરફ કોઈ પણ નટનું-અથવા નાટકના વ્યવસ્થાપકનું આધુનિક રંગભૂમિનાં દૃષ્ટાંતો: પણ-લક્ષ જણાતું નથી. જુના વખતની ૧. હાસ્યરસનો ખોટો મુજબાઈની રંગભૂમિ ઉપર (તેમ જ જૂની વિનિયોગ. દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં) નાટક થઈ રહ્યા પછી, સામાન્યવર્ગની રમૂજ માટે એક ' હાસ ' બજવાતું, હવે તે જતું રહી આપણી રંગભૂમિમાં નાટકની અંદર જ " હાસ " નું સ્વરૂપ રોજરોજ થઈ ગયું છે. આ સાધારણ જનસમુદાયની અસંસ્કારી રુચિયોને વધારે હલકા પ્રકારનું અનુમોદન બને છે. સંસ્કૃત નાટકમાં તે વિદ્યુત્ક અંદર ગૂંથાયેલા છતાં, રસતરવોને સંભાળી સમતોલતા રાખનારો હતા. હેનામાં કથી હલકા પ્રકારની હાંમરકરી નહોતી. શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોમાં " સિયર રાજ "ના નાટકમાંનો Fool (વિદ્યુત્ક), ' એકબેથ 'માંનો ' પોર્ટર ' (દરવાન), ' હેમલેટ 'માંનો Grave-digger (કબર ખોદનાર), વગેરે પાત્રો કેટલાં કલાઆવૃથ્થી રસિકતાનું સમતોલ રાખીને એટલું જ નહિ પણ રસોત્કર્ષ આણવા માટે જ, હાખલ થયાં છે તે સુવિદિત છે. ૨. મમ્મીર, ગૌરવયુક્ત,

જનવાઈન્સ. કહે છે :—

" Not so was it with Shakespeare. Unreluctatingly he banished from the stage the extreme buffoonery of the fools and their unreasonable freedoms. When he mingled the king and the fool, jest and earnestness, tragic and comic parts, he did so on the condition on which even Sydney, the lover of the antique, seemed to approve of it, namely that the matter itself demanded it. He accommodated himself to the popular taste only in the conviction that even to this peculiarity of the rude stage he could give a more refined the

વૃત્તાન્તોની સાથે ક્ષોભ માટે નહિ, પણ હેમાં વિશેષ મહત્ત્વ પૂરવાને, તેમ જ એ ભાવના ભારને કાંઈક હલકો કરી મનને પ્રફુલ્લ કરવાને, વગેરે ઉચ્ચ કલાસ્વરૂપે એ રચના ચયેલીછે. આ ઉચ્ચ કલાવિધાન વિશે હજીસુધી કોઈયે શંકા બતાવી નથી. માત્ર હમણાં પ્રખ્યાત રશિયન ચિન્તક કાઉન્ટ ટોલ્સ્ટોયે શેક્સ્પીઅરનો સર્વથા સ્તુતિ કરતાં આ કલાવિધાનને હસનીય બતાવવાવાળો પ્રયાસ કર્યો-છે. પરંતુ એ પ્રયાસમાં આ ચિન્તકની વિલક્ષણ વિચિત્રતાની સાખીતી શિવાય, શેક્સ્પીઅરની અચલ કીર્તિને ઘોડો ખેંચવાનો ભય નથી. એ વિચિત્ર ચિન્તકની તર્કકાટિયો સુરુચિયુક્ત વિવેચકોના મનને ખાતરી કરી આપે હેવી જણાતી નથી.

character of the fool in the cleverest manner in comedy, but he knew how to use it also for the most tragic effects. He did not disdain the broadest caricature, not however as a means of exciting laughter, but as a vehicle for conveying the profoundest reflections upon human life. He sketched the most grotesque scenes, but he knew how to link with them the most sublime matter. While his droll conceits appear for the most part jests indulged in for their own sake, a touch of contrast or of necessary characterization combines them ever with the main action of the piece. In the play where the fool and the king are thrown into the closest intercourse (Henry and Falstaff) this connection in itself forms the plot of the piece."

(Commentaries on Shakespeare, p. 57).

આ ઉપરાંત Schlegel ના Dramatic Literature ના પૃષ્ઠ ૩૭૦ એ આ વિષય ઉપર વિચારપૂર્ણ ચર્ચા છે તે જોવાને વાચકને વિનંતિ છે.

* Fortnightly Review, December 1906 ના અંકમાં Shakespeare and the Drama એ વિષય હતો.

હાવી રસિક ગૂંથણીથી હાસ્યરસના અંચનો પ્રવેશ થવાની તો આશા જ નથી; પણ જે ગંભીર રસના વૃત્તાન્તાદિક છે ત્યાં પણ આપણી આધુનિક રંગભૂમિએ તુચ્છ હાસ્યોત્પાદનને જ ઇષ્ટ ગણ્યું છે. વિદૂષક જેવો સ્વતન્ત્ર હાસક જઈ, હવે તો-નાયક અને નાયિકા બાદ કરતાં, બાકી-સર્વે પાત્રો વધતા ઓછા પ્રમાણમાં વિદૂષકરૂપ બને છે, અને અસંસ્કારી પ્રેક્ષક મંડળને હસાવવામાં સાર્થક્ય માને છે. x પરિણામ એ યાચે કે સર્વત્ર ખોટી રચિયો પ્રવર્તે છે, અને હાવા જૂથવેડાનો પાસ સર્વત્ર-ખાસ કરીને બાળકોને-લાગે છે; અને નટવર્ગમાં પણ હેવા પ્રકારને જ કલાતું મહત્ત્વ અપાય છે.

હાવી 'કલા'ની સ્થિતિ છે; ત્યાં ઇશ્વાંડની રંગભૂમિ જોડે સરખામણી શા માટે કરવી?—જ્યાં શૈક્ષરપીઅરતું નાટક બજવાવાનું હોય, તો પ્રથમ અને હેલા ચિવાય બાકીના વર્ગોની ટિકિટો ચાર દિવસ પહેલેથી લઈ ખૂબી પડે છે, તે સાથે આપણે સ્પર્ધાનો પ્રસંગ જ શા? હાવી રંગભૂમિથી કરો સહૃદયતાનો લાભ નથી; ધનની ક્ષાંતિ છે. Rejected Addresses માં કટાક્ષરૂપે (બાવરનના અનુકરણમાં) નીચેનું વચન છે :—

x શૈક્ષરપીઅરના કાળમાં વિદૂષકોની કુમારકરીની વિરુદ્ધ એ મહા-કંવિનો ક'વા ૬૯ મત દેનો તે હેમલેટ નાટકમાં નટોને કરતા ઉપદેશમાં જણાઈ આવે છે :—

' Let those that play your downs speak no more
han is set down for them : for there be of them that
till themselves laugh, to set on some quantity of barren
pectators to laugh too, though in the mean time some
ecessary question of the play be then to be considered;
at's villainous, and shows a most pitiful ambition in the
ol that uses it."

“Your debts mount high—ye plunge in deeper waste;
 The tradesman duns—no warning voice ye hear,
 The plaintiff sues—to public shows ye haste;
 The bailiff threatens—ye feel no idle fear.
 Who can arrest your prodigal career ?
 Who can keep down the levity of youth ?
 What sound can startle age’s stubborn ear ?
 Who can redeem from wretchedness and truth
 Men true to falsehood’s voice, false to the
 voice of truth ?

હામા બતાવેની આર્થિક અને હૃદયવૃત્તિવિષયક હાનિની રદામે
 હૃદયની ઉત્થાપના, અને રસિકતાની ફેળવણી એ લાભ રદામા ત્રાજવા-
 મા મૂકવાની શક્તિ આપણી આધુનિક રંગબુમિની નથી.

આ સામાન્યરૂપે દૂપણ થયા. બીજા કેટલાક દૂપણ પાછળ
 કેલાના અંગેની અર્થાભા પ્રસંગવશાત્ સૂચવાયા છે. માટે હવે
 બાકીના વિશેષ દૂપણોમાના મુખ્ય મુખ્ય વિશેષ અંકપથી ચર્ચા કરીએ.

તે આપણી હાલની રંગબુમિ ઉપર અભિનયમા કયાનું
 અસ્તિત્વ નથી એટલું જ નહિ, પણ સુસ્થિતિને ક્ષોભક પ્રકારે જ નજરે
 પડે છે. કતાને અંગે જે જે ગુણો પાછળ ચર્ચાએ તે સર્વને નામે
 અદ્વધા શન્ય જ જણાય છે.

સંગીતનો ભાગ કવચિત્—સંગીત તરીકે—સારો હોય છે; પરંતુ
 હેમા પણ સંગીતકવાના ઉત્તમ, રસિક, સ્વરૂપનો
 ૨ સંગીતની દૂષિત દલા છિન્ન બિન્ન કરી નાખી નાશ જ થયેલો
 જોવામા આવે છે. ગગનના શુદ્ધ સ્વરૂપ સમ-
 વાતા નથી ગીતોની નવી નવી ષટનામા પણ વિગ્ન પ્રસંગે સૂચિ

આવેછે, બાકી સામાન્ય રીતે તો પાશ્ચાત્ય સંગીતના અંશ આણુવાના વૃથા લેખથી એ પણ નહિ ને આપણું પણ નહિ, હેવા વ્યર્થ અમતકાર્યુક્ત બાંધા પ્રગટ થાયછે. એ ગીતોને કંઠધ્વનિમાં ઊતારવામાં પણ રસિક કેળવણી નથી.

સંગીતની કવિતામાં પણ કરો માત્ર હોતો નથી. હેના દાખલા

આંખનાં મ્હોરું પુરતક થાય એમ છે. બાપામાં

૩. બાપા પદરચના અને પણ હેવી જ ખામી હોયછે. પદરચનામાં

ઉચ્ચારણમાં દૂષણો. પણ-ખાસ લઘુસ્વરોની પરંપરા ને પરંપરા

આણુવાથી-દીર્ઘસ્વરને પણ લઘુ બનાવી દર્શને

દાખી દેવાથી-ચીપી ચીપીને ગીતના સ્ખંદધ્વનિ ઉત્પન્ન થાયછે.

અને ઉચ્ચાર પણ અતિથય અશુદ્ધ થાયછે; તેમ જ ગીતોમાં

ચીપીચીપીને આંપલા ઉચ્ચાર નટવર્ગ કરેછે, છતાં સુશ્રવ્ય નથી

થતા અને સુઅક્રનતા વિનાના થાયછે. નાટકમાં એ આલે નહિ;

અસિમ સંગીતમાં આવે, કેમકે ત્યાં સુઅક્રત સ્ખંદ નહિ પણ સ્વર-

ધ્વનિ એ જ લક્ષ્ય વસ્તુ છે.

સ્લેજલ (Schlegel) 'ઓપેરા' વિશે કહેછે:—

"The words are altogether lost in the music, and the language which is most harmonious and musical, and contains the greatest number of open vowels for the airs, and distinct accents for recitative (sic?) is therefore the best."

'ઓપેરા'ને ઉચિત આ બાબના માધુર્યના અંશ આપણાં સંગીત-નાટકોમાં દરમ્યાન નથી; માત્ર સંગીત ગાતાં સ્ખંદો સંગીતમાં દૂખી જાયછે એ અનિષ્ટ સિદ્ધિ થાયછે. આ પરિણામને લીધે અચિક્ષિત વર્ગને, તેમ શિક્ષિત વર્ગને પણ 'નાટકનાં ગાયનોની ચોપડી' આવશ્યક બનેછે !

નાટકની (સંગીતનાટકની) આ સ્થિતિનું એક પરિણામ એ થાયછે કે નાટકમાં તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળમાં સાહિત્ય સંબંધી સુરુચિનો નાશ થઈ ખોટી રુચિયો ઉત્પન્ન થાયછે; સંગીત પણ ના સમજે અને નાટકનું હાર્દ પણ ના સમજે, માત્ર ગાયનો સાંભળીને ભરાનાર પ્રેક્ષક મંડળમાં ઘણા એકઠા થાયછે; અને હેવા પણ હેમાં જોવામાં આવ્યાછે કે નાટકના, વૃત્તાન્તાદિકની તો કદર કેરાણે રહી, પણ ગીતોને વિશે પણ નવીનતા દરેક વખત અપેક્ષા રાખનારા હોયછે. હેવા એક જણ એક નાટક ખીજી ત્રીજી વાર જોવા આવેલો ગીતો સાંભળીને ખોસ્થો:—“અરે! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે!” હાના ઉપર કશી ટીકાની આવશ્યકતા નથી.



પ્રકરણ ૧૩ મું.

આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દ્રવ્યો.

આપણી રંગભૂમિની વળી એક અનિષ્ટ સ્થિતિ એ છે કે

દ્રવ્યસામગ્રી, ચમત્કારજનક દેખાવો, ધામધૂમ

દ્રવ્યસામગ્રીની અયોગ્ય પૂર્ણ વગેરેને પ્રાધાન્ય અને મદદર આપી દર્ષ,

એ જ નાટકના અભિનયનું નાણે નરવ હોય

એમ યર્ધ ગયું છે. નાટકની જાહેરખબરોમાં આજ રાત્રે શા શા

દેખાવો. અદ્ભુત યવાના છે તેનાં આકર્ષક વર્ણનો અપાય છે.

વરસતા વરસાદનો દેખાવ, પડતો કિસ્સો, વગેરે ચમત્કારો પ્રાકૃત

વર્ગને અને ખાળકોને જ આકર્ષે; અને હેવા જ પ્રકારે પ્રચારમા

આવે તો જનસમાજની રુચિયો પણ પ્રાકૃત ના હોય તો પ્રાકૃત યર્ધ

જવાનો બધ છે.

એક વળી મોટું-ખરેખરું દ્રવ્ય-દ્રવ્ય એ છે કે અંગવિશેષો

અત્યન્ત અને અતુચિત, વિચિત્ર અને અનિ-

અનુચિત અંગવિશેષ. યંત્રિત, આપણા અર્ધિના નરો કરે છે. એ

અંગવિશેષો અર્થહીન અને અનેકવાર અર્થવિરોધી

બને છે. તે ઉપરાંત નરવર્મ રંગભૂમિ ઉપર નર્તક અને નર્તકીઓ

જ બની જાય છે; નાયક અને નાયિકાઓ પણ હાવાં નર્તક નર્તકી-

ઓ બને છે;—તે એ રીતે કે નર્તકીઓ નૃત્ય કરતી વખતે ગાવાની સાથે

જે ભાવ બતાવવાના માળા કરે છે તેવા માળા આ નરો કરે છે; પ્રત્યેક

શબ્દનો અર્થ દ્રવ્યવિશેષથી બતાવવા જાય છે. આ પ્રકારની ‘ભાવ’

બતાવનાની રીત નૃત્યસંગીતકલામાં ઉત્પન્ન થવાનું કારણ ગીત-

શબ્દોની સુવ્યક્તતામાં ખામી હોઈ ગીતમાં ફૂળી જવાની સ્થિતિમાં

જરૂર છે. પરંતુ નાટકમાં આ પ્રકાર અનુચિત બને છે.—નૃત્યસંગીતમાં

પણ હેની ઉચિતતા ઝોઝી જ છે, પરંતુ તે જુદી વાત છે. એ વિશે

‘કવિતા અને સંગીત’ ના નિબંધમાં મ્હેં ચર્ચા કરેલી છે. + અભિ-

+ ‘મુદ્રાંશન’, ગ્રામ ૧૮૬૬, પૃષ્ઠ ૧૨૮, કુટનોટ ૬; તથા એપ્રિલ ૧૮૬૬, પૃષ્ઠ ૧૬૦, કુટનોટ ૭

નયની કતાનું એક તત્ત્વ-સ્વાભાવિકતા ઉત્પન્ન થવા માટે અંગચેષ્ટા તે શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે ઉત્પન્ન થવી જોઈએ એ તત્ત્વ-આપણા નટેા બૂલી જઈને આ નર્તકોચિત ચેષ્ટાઓ કરેછે. પરિણામ એ થાય- છે કે અભિનય તે શબ્દ સંગીતથી ભરેલું મૂકનૃત્ય એમ બનેછે. આ વિરોધાભામી સ્વરૂપ હેની ઉત્કટતા બતાવવા માટે જ મૂક છું

આ પ્રકારના નર્તકોચિત અંગવિક્ષેપ અસવ નૃત્યસંગીતમા હના, અને દાન પણ ■ હેનો ઉપયોગ, મૂકનૃત્યમા, ગીતસહિત નૃત્યમા, અને નૃત્યરહિત ગીતમા કરવામા આવેછે પાછળ કુલુપ્ત નામના નટની નિન્દાપાત્ર ચેષ્ટા કહી હતી, તેની ચેષ્ટાઓ એક સમય બહુ વખણતી હતી, વડોદરામા એક કન્દૈ નામનો ભાડ આજથી ૪૦-૪૫ વર્ષ ઉપર નૃત્ય સાથેની એ પ્રકારની ચેષ્ટા માટે વિખ્યાત હતો, ગીતમા કાગડો ઊરાકનાનું વર્ણન આવતા જમીન ઉપગ્રી કાકગે લઈને ફેંકવાની ચેષ્ટા એ કરતો તેના વખાણ થતા કે જાણે પ્રત્યક્ષ કાગડો દેખીને છિયે અને ઊરાડેછે એમ ભાસ થતો. પરંતુ આ પ્રકારની ચેષ્ટાનું સારસ નાટકના અભિનયમા તો નથી જ એ કતાના અંગોની ચર્ચામા આપણે જોઈ ગયા જ છિયે

આ ચર્ચા એક બીજા પ્રકારના અંગવિક્ષેપને લાગૂ પાડવાની નથી સંગીતમા માલક કરો પણ શબ્દાર્થ સંગીતમા સ્વરવિય સજોડે દર્શાવવા માટે નહિ, પણ સૂગના આરોહણ ઉત્પન્ન થતા અંગવિયેષ અવરોહણાદિકની સાથે નિકટ રીતે જોડાયના હસ્તવિક્ષેપ કરેછે, તે સ્વતન્ત્ર રીતના છ હેમા પણ ઔચિત્ય અનૌચિત્ય, આધિક્ય યયમ, એમ ગુણદોષને સ્થાને આવે જ છે એ હસ્તવિક્ષેપ સંગીતની સ્વરમાધુર્યોદિકમા સમાયવી જે ભાવચેષ્ટીઓ છે તેના બળથી સ્વયંબૂ રીતે ઉત્પન્ન થાય તો દોષ નથી, પરંતુ કૃત્રિમ થાય તો દોષ છે પરંતુ આ બનેમા સ્વયંબૂ વિક્ષેપમા પણ સયમની જરૂર છે અને નાટકના અભિનયમા તો આ પ્રકારના

હસ્તવિશેષ સ્વયંભૂ હોય ત્હેને પણ વિશેષ સંબંધિત રાખવામાં કલાનું સાર્થકય છે. હાવા ગુણનો અભાવ જ આપણી રંગભૂમિમાં છે—એટલું જ નહિ, હેનો અનાદર કરનાર દોષ જ પ્રગટ થાય છે.

આ પ્રશ્નને મળતો જ પ્રશ્ન મુખ્યચર્ચાનો છે. પાછળ કલા-
 વિભાગમાં મુખ્યચર્ચા ચર્ચા છે હેતુ' તો ઈર્શન
 મુખ્યચર્ચા. જ આપણે અહિં નથી; પરંતુ અનુચિત

મુખ્યચર્ચાનું સેવન થાય છે. તે સાથે સંગીત-

માં જે 'શુદ્ધ મુખ્યમુદ્રા'ને ગુણરૂપ ગણી છે—ગાત્રી વખત માત્ર ગાયનના જોસમાં મુખ્યમુદ્રા જગાડવાની પ્રાચીન પદ્ધતિના ગવૈયાઓને તેવ પડેલી જોછયે હિયે, તે ટાળવા માટે શાસ્ત્રમાં માગેલી શુદ્ધ મુખ્યમુદ્રા (મુખ્યચર્ચા) તે પણ ઘણીવાર લુપ્ત હોય છે, અને નટ નટીઓનાં ગાત્રી વખત મુખ્ય અનિષ્ટ વિકૃતિ ધારણ કરે છે. પરંતુ હાવાં થોડાંક જ ઉદાહરણ છે.

- હાવાં હાવાં દૂષણો નબરે પડે છે હેતુ' મુખ્ય કારણ એ છે કે આપણે અહિં રસિક કલાના ધારણ ઉપર કોઈ આદર્શરૂપ નાટક-સંસ્થા નથી. એ ખોટા પૂરી પાડવાનું કર્તવ્ય કો'ને માથે છે ? ઉત્તર સુઝ રસિકોને જ સોંપું.

રંગભૂમિની આ અવદશાનો નાશ કરવા માટે શો ઉપાય

યોજવો જોછયે તે માત્ર થોડા ખોસોમાં સૂચવી

આ અવદશાનો નાશ જાઉં. આપણી રંગભૂમિની તથા જન-
 કરવાના ઉપાય: સમાજની સુરુચિની ભાવના ઊંચા વર્ગનાં

૧. સારાં નાટકોની યોજના. નાટકો—પ્રથમ કલાપ્રેમી મંડળનાં, અને પછી
 ધંધાધારી નટમંડળનાં નાટકો—વડે ઉત્તર કરવી

જોછયે. અને તે માટે સારા નાટકમંથો પણ ઉત્પન્ન થવા જોછયે.

નાટકસાહિત્ય અને અભિનયકલા જંનેનો ઉદ્ધાર સાથે થાય તો જ સિદ્ધિ છે. સામાન્ય વર્ગને દૈનિક સામગ્રીની ધામધૂમ, સંગીતાદિકની અધમ રુચિની યોજના, વગેરે વડે આકર્ષવાની જરૂર છે,—પછી

કમે કમે હેમની રચિયો સુધારાશે,—એમ જવાબ કરવામાં આવેછે. પરંતુ હાને મર્બોદ છે. જનસમાજને આકર્ષવા માટે કલાતુ^૧ બલિદાન આપવાતું નથી. શ્લેષેષ કહેછે તે વચનમાં જાંડું સત્ય સમાયુંછે, અને નાટકકારને વિશે કહેછે તે નટને વિશે પણ લાગૂ પડેછે :—

“The dramatic poet is, more than any other, obliged to court external favour and loud applause. But of course it is only in appearance that he thus lowers himself to his hearers; while in reality, he is elevating them to himself.”

અર્થાત્ નાટકકારે તેમ જ નટે જનસમાજની પદવીએ ઊતરવા

જેવો ભાસ જ રાખી, હેમને પોતાની પદવી

૧ જનસમાજની રચિયો ઉપર ઉત્તર કરી આણવાતું પરિણામ થાય સુધારવા માટે જ એ સમાજ— તો જ, અને તેટલે દરજ્જે જ, જનમંડળને ની પદવીએ ઊતરડું. આકર્ષનારા પ્રકારો ક્ષમ્ય થાય. જનસમાજ

આકર્ષાય નહિં તો પછી નાટકના ધંધામાં

ધનલાભ નહિં થાય હેવી ક્ષુદ્ર ભાવના પણ આગળ કરવામાં આવેછે.

પરંતુ જેમ આર્થિક સંપત્તિ માટે લોકોના સંયુક્ત પ્રયાસ કરવામાં

આવેછે તેમ આ રસિક સંપત્તિ માટે પ્રયાસ કરી ધનહાનિની ખોટય

પૂરી પાડવાના ઉપાય પણ યોજવા જોઈયે. કેમકે, નહિં તો અભિનય-

કલા અધમ પ્રજ્ઞાલીમાં વહી જનમંડળને અધમ કરવાનો જ ભય ઉપસ્થિત

કરેછે. તો એ અધમ દશામાંથી જવાવવા માટે નાટકની સંસ્થાનો ઉચ્છેદ નહિ

પણ સુધારો કરવાની જરૂર છે. એ કાર્યમાં રોકાયણું ધન ધનરૂપે બદલો

સાક્ષાત્ નહિં દે, પણ જનસમાજની હૃદયવૃત્તિની ઉન્નતિ સાધી પરંપરાએ

જુદા પ્રકારની સંપત્તિથી બદલો મળશે. આ પણ એક ધર્મકર્તવ્યનો

જ પ્રકાર છે. બાકી બિન્નરુચિ જનમંડળને સમારાધનતું સાધન

નાટય છે એ વચનનો દુરુપયોગ કરી જનસમાજની નીચી કક્ષામાં

જિતરવાની કૃતિનો બચાવ વાજબી નથી, ચોક્કસીયરના ઉપર એ પ્રકારનો આરોપ મૂકાયો છે હેનું ખંડન જર્વાઇઝનસે સમર્થ રીતે કર્યું છે.

બેલાસે કહ્યું છે :—

"This circumstance is one of much danger to the artist. It offers him a great temptation to win the applause rather by descending to the level of his audience than by trying to raise them to his own. He is obliged to please his patrons, and it requires more than ordinary courage and perseverance, and no little love of Art for its own sake, for a man to sacrifice any portion of the popularity which he might obtain in order to achieve a higher artistic excellence. The art passes, and daily bread has to be won. It is, indeed, true that the higher and nobler art will always pay better in the long run, and ultimately place the artist in a position to which he would never otherwise attain; but in the mean time audiences are cold and ignorant, and have to be educated before they can be pleased; there is much hard and apparently unremunerative work to be gone through before success is achieved, and too many shrink from the task, and fall into the popular clap-trap of their time and place."

(Fine Arts, p. 84).

આ રીતે કસારસિક્કની કવચસ્થાવના જાગી છે, જેની સિદ્ધિમાં વિદ્વદ્ મહોદ્દા છે, વગેરે બેલાસે જનાવે છે;

૩. ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી પણુ ખરું તત્ત્વ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળને રહેણું.

રંજન પમાડતા પ્લેલાં કેળવવાનું કર્તવ્ય મુખ્ય છે; માટે કર્તવ્ય એક જ દિશામાં માર્ગ

ખતાવેછે, અને તે જ સ્વીકાર્ય છે. ભાવના ઊંચી જ રાખવી વાજબી છે.

ये नाम केचिदिदं नः प्रथयन्त्यवज्ञां
जानन्ति ते किमपि तान्प्रति नैषयन्तः
उत्पत्स्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा
फालोद्वयं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ॥

એ મહાકવિ ભવભૂતિના વચનમાં અતિગર્વનો પ્રથમાભાસ છે; પરંતુ એ ગર્વ છે તોપણ ઉન્નતલક્ષી ગર્વ છે. પણ એ ગર્વ નથી; પોતાના આદર્શ ઉન્નત છે એમ મનમાં પ્રતીતિ અચ્છિત હોવાને લીધે સામાન્ય જનની તુચ્છ પ્રશંસાનો આત્મશક્તિના જ્ઞાનથી અનાદર જ અર્થ સૂચવાય છે. હેવા અનાદર, હેવા ઉચ્ચ લક્ષ્ય, હેવી કલાતત્ત્વની ભક્તિ,—હોય તો જ કલારચનાઓ અધમ થતી અટકે; અને એમ હતું ત્યારે જ આપણા પ્રાચીન કવિઓમાં કૃતિની ઉન્નતા સચવાઈ રહી હતી.

અભિનયકલાના ઉપર ચર્ચેલા ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કર્યા પછી આપણે હાલના નાટકોથી વિરક્ત થઈએ તો સમાપ્તિ વચન. અભિનય- ક્ષેત્રમાં મળવાનો આપણને હક છે. એ ખરું, કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું સેવન, કે હજી નટનો ધંધો આપણા દેશમાં કેળવવાનો ધંધોનો મહિમા વાચવો વર્ગ સ્વીકારતો નથી, એ ધંધો આખરદાર ગણાતો નથી, અને તેથી એ કલાને ઉત્તરિ માર્ગમાં જવા માટે બહુ મુશ્કેલિયો છે. અને તેથી પાશ્ચાત્ય નટોના હાજરમાં ભાગની પણ યોગ્યતા આપણા નટોમાં હાલ ક્યાંથી સંભવે? અને તો અભિનયકલાની ઉન્નત દશા ક્યાંથી હોય? પરંતુ આમ છે માટે જ એ કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કરાવી, નટના ધંધોનો મહિમા બતાવી, અભિનયકલાના

સુંદર અને વિશાળ મંદિરની યોજનામાં હું આટલો એક જ રેખા-લેખ આંકીને વિદ્યુતમંડળની સમક્ષ મૂકું છું. હેના પરિણામ માટે મહોદી આરામની ધૃષ્ટતા હું નથી કરતો. પરંતુ ક્ષુદ્રમાં ક્ષુદ્ર પ્રયાસનો સંબંધ વિશ્વક્રમમાં મહોદી યોજનાઓ સાથે ગૂઢરૂપે પ્રવર્તે છે એ યાનથી આ મહારા અલ્પ પ્રયાસ માટે હું છેક નિરાશ તો નહિં થાઉં.

અન્તે આ સંકુચિત વિષય કરતાં વધારે વિદ્યાલ પ્રદેશમાં કમણુ કરીને સુઘ વિદ્વાનોને સમરણ આપું છું કે--મહાકવિ શેક્સ્પીઅરનાં વચનો ધ્યાનમાં રાખી યથાર્થ રીતે કહીયું કે આ ચર્ચાનો વિષય બનેલી રંગભૂમિ કરતાં વધારે મહત્ત્વ ધારેલી રંગભૂમિ આ વિશ્વ છે; મનુષ્યજીવન તે એક અવિરત અભિનય છે. એ રંગભૂમિ ઉપર આપણે આપણો વેશ સજ્જ રીતે લગત્વવો એ આપણું કર્તવ્ય છે. એ અભિનયનું સ્વરૂપ શું છે? એક વિલક્ષણ ચિન્તકની હેવી કલ્પના હતી કે પ્રત્યેક માણસની અંદર ત્રણ ત્રણ વ્યક્તિયો હોય છે; એક તે જગતના લોકો જે સ્વરૂપે એ માણસને જાણે છે તે વ્યક્તિ; બીજી, પોતે પોતાને જે સ્વરૂપે જાણે છે તે વ્યક્તિ; અને ત્રીજી, સર્વનો અન્તર્યામી સત્યરૂપદર્શી ઇશ્વર હોને જે સ્વરૂપે જુલે છે તે વ્યક્તિ આ ત્રણે વ્યક્તિસ્વરૂપમાં કાંઈ પણ ફરક ના આવે એ રીતનું અમેલીકરણ. અન્તર્યામી જુલે છે તે સ્વરૂપનું જ અનુકરણ, આત્મપરીક્ષા તથા યાનમાં, અને મનુજ બન્ધુ જોડેના વ્યવહારમાં, અર્થાત્ જાણ તેમ જ આન્તર જીવનમાં, કરવું એ જ આપણો આ વિશ્વની રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમોત્તમ અભિનય છે. એ અભિનયકલા સર્વ કલાની બાવનાનું પરમનિદાન પરમાત્મા આપણ સર્વમાં સમર્પો!

સંપૂર્ણ.

પૂરવણી.

પાછળ પૃષ્ઠ ૨૨૨મે કેવળ દુસ્મસામગ્રીના બનેલા નાટકપ્રવેશ, વિશે કરેલી ચચાને થોડીક વિશિષ્ટતા આપવાની જરૂર છે. અંગ્રેજ નાટકકાર, ડ્રિંકવોટર (Drinkwater)ના એક નાટકમાં નીચે પ્રમાણે એક પ્રવેશનું દર્શન છે:

પ્રવેશ ૪ થો.

(દ્રોપની દિવાલનો કેટ. કેપિસનું મૃત શરીર ચાંદની અને શાન્તિમાં પડ્યું છે. થોડી પણ પછી ઈલિસ નીચેથી સીસોડી વગાડે છે. ઉપરથી કાંઈ પણ અવાજ આવતો નથી કે હલનચલન થતું નથી. ફરીથી પાછો ઈલિસ સીસોડી વગાડે છે. ફરીથી કાંઈ જવાજ મળતો નથી કે હલનચલન થતું નથી.....)

(પડદો પડે છે.)

અહિં કેવળ દુસ્મસામગ્રીનો પ્રયોગ કર્યો છે એમ નથી; કાંઈક મૂકાલિનમનો અંશ પણ બળ્યો છે. પરંતુ પ્રવેશ આટલી જ સામગ્રીથી બંધાબ્યો છે તેમાં પેલા હસવા જેવા પ્રવેશ જેવી દ્વિપિત રિધિતિ નથી આવતી. અહિં તો ઉત્કૃં કાંઈક કરુણુ જનન નિઃશબ્દતામાંથી જ પ્રગટ થાય છે; વિશેષ વૃતાન્તનું દર્શન કરાવે તો કરુણુ રસની મૂક સૌન્દર્યકલાનો લોપ થાય.

કાંઈક આ પ્રકારની જ મૂક દશ્યરચના અને મૃદુતાયુક્ત રસ-દર્શન મેચિસન લેમના હેમલેટના અભિનયમાં સુંગ્રાઈની રંગભૂમિ ઉપર મ્હેં લેયું હતું. ઓફિલિયાનું શય દટાયા પછી, બધા વેરાઈ ગયા પછી, હેમલેટ એકલો પાછો આવે છે, ઓફિલિયાની કબર ઉપર પ્રેમ, પૂજન, ધત્વાદિ ગૂઢ લાવના સંદેશ વહનારું એક પુષ્પ મૃદુતાથી મૂકે છે, ક્ષણભર થોભે છે, વળી બીજું પુષ્પ મૂકતે ઘૂંટણિયે પડે છે, માથું હાથમાં નાંખી દર્દને અગ્રાવ્ય કુસકાં ભરે છે.

આ દશ્ય શોરૂપીઅરમાં નથી; અન્યત્ર કદિ સૂચન થયેલું જણ્યું નથી; આ કલાદર્શી નટની જ એ નવીન કલાસૃષ્ટિ લાગતી હતી. ઓફિલિયાને I loved you-not એમ કહીને મંદિગ્ધ લાવના મિશ્રણવડે ને ફૂર વર્તનથી આઘાત પોતે આપ્યો ત્હેનું સૂક્ષ્મ, અધુર, કરુણ પ્રાયશ્ચિત આ સુંદર મૂલાભિનયમાં સમાયું હતું.

वज्रादपि कठोरानि मृदूनि कुसुमादपि ।

लोकोत्तराणां चेतांसि को नु विज्ञातुमर्हति ॥

‘મહાકવિ ભવભૂતિ ! ત્હે’ આ મૈથિસન લેંગનું અભિનયસર્જન જોયું હોત તો આ વચન તું દિગુણ જાળથી ઉચ્ચારત.

ક્યાં આ જે સુંદર ચિત્રો અને ક્યાં પેલી બધાં યુક્તના ધામધૂમના ધૂમાડા !

(૨)

પૃષ્ઠ ૮૯ આમાં નટવર્ગની અધમતા વિશે ઉલ્લેખ છે તે સ્થળે

वैयाकरणकिरातादपचाब्दमृगाः क्व यावन्तु संग्रस्ताः ।

यदि नटगणकचिकित्सकवैतालिकवदनकन्दरा न स्युः ॥

એ વચન ટાંકી સકાત; પરંતુ આ વચનમાં નટવર્ગની આચાર-શુદ્ધિમાં જિનતા લક્ષિત નથી, બાપા શુદ્ધિની જિનતા ઉદ્દૃષ્ટ છે.

શુદ્ધિપત્ર.

(આવશ્યક અને મહત્વની બુલ્યોનું)

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧	૧	બેટ્સ્વથ	બેટ્સ્વર્થ
૨	૧૮	હોય.	હોય
૩	૧૫	નય	નયમાં
૩	૧૫	ફાલતું	ફાલતું
૪	૧૬	રધનાય	રધુનાય
૭	૫	interpretating	interpreting
૭	૬	પંક્તિ પૂરી થતે	(p. 138) એમ ઉમેરવું.
૭	૧૬	ધમ	ધર્મ
૯	૮	પુનઃ સૃષ્ટિ	પુનઃસૃષ્ટિ
૧૩	૧૭	બને છે.	બનેછે
૨૬	૯	વાસનેથી	વાજસનેથી
૨૬	કુટનોટ×૫. ૧	Dramatles	Dramatics
૪૦	પ્રકરણને મથાળે વાંચો :	અન્ય દેશોમાં નાટ્યકલા	
૪૨	પ્રકરણ ફક્ત—		
	એ મથાળા નીચે—ઉમેરો:—(નાટકનું બંધારણ: હેનો અતિહાસિક વિકાસ)		
૪૮	કોષ્ટક, ખાનું બીજું, રહેતું	રહેતાં	
	૨. પં. ૩		
૫૦	કોષ્ટક, ખાનું ૧૬.	બેક્સ	બેક્સ
	૧૧. પં. ૧		
૫૮	૭	બેક્સ	બેક્સ
૬૫	૧૪	અભિનય	અભિનયો
૬૮	છેલ્લેથી પમી	એટિશના	એટિકાના
૭૦	૧	કહેતા	કહેતા.

૭૦	૧૫	વર્ણુત	વર્ણુત
૭૪	૧૭	વૃતાન્ત	વૃતાન્ત
૭૪	૨૦	ઘેઝસ	ઘેઝસ
૭૭	૧૬	સમઝવો	સમઝવો
૮૫	૩	તત્ત્વને	તત્ત્વના
૮૫	કુટનોટ પં. ૪	૧૮	૧૮મા
૮૫	કુટનોટ પં. ૫	એનીતિનું	નીતિનું
૮૬	૧૨	એથેન્સ	એથેન્સ
૮૬	ઉદ્દેશી બીજી	આવેઝે.—પછી નીચે પ્રમાણે ઉમેરો:— દાલના સમયમાં નાટકની વિરુદ્ધ કરી પ્રતિબંધ નથી.	
૮૭	૪	રાજ્ય	રાજ્ય
૮૮	૧૭	ગૃહો	ગૃહો
૯૧	૮	તથી	નથી
૯૨	ઉદ્દેશી ૯મી	સ્થળે	સ્થળે
૯૫	પ્રથમ પેરાનું ઉદ્દેશ વાક્ય	('મું'નાઈની મુસવમાની' ઇ. વાળી) ૭મી પં.મા 'હોતી'ની પછી મૂકો.	
૯૬	ઉદ્દેશી ૯મી	ધોળસા	ધોળસા
૯૯	કુટનોટ, પં. ઉદ્દેશી	of Rise	Rise of
૧૦૨	૭	વિગત	વીગત
૧૦૪	૧	અય	અય
૧૦૯	કુટનોટ, પં. ૩	ધત્વાદી	ધત્વાદિ
૧૨૭	ઉદ્દેશી	આપણા	આપણા
૧૩૪	ઉદ્દેશી ૮મી	પુક્ત	પુક્ત
૧૩૬	ઉદ્દેશી ,	ભાવ	ભાવ—
૧૩૭	૧	સહિત	સહિત—
૧૩૮	૩	અતિ વાસ્તવિકતા	અતિવાસ્તવિકતા

૧૪૫	છેલ્લેથી ૯મી	જમ્થું.	જમ્થું:
૧૪૬	છેલ્લેથી ૩૭	મેકબ્રેથ	મેકબ્રેથ
૧૫૩	૧૦	ભાવાદેગ	ભાવાદેગ
૧૬૯	છેલ્લેથી ૧૨મી	small	આ શબ્દ બ્લોક છે તે આલૂ ટાઈપમા જોઈએ.
૧૭૦	૧૨	સ્યંડમંડ	સ્યંડમંડ
૧૭૫	છેલ્લી	નિર્દિષ્ટ	નિર્દિષ્ટ
૧૭૬	૧૨	simultaneous	simultaneous
૧૭૭	૧૧	જીપડતા	જીપડતા
૧૮૦	૮	sustaine	sustain
૧૮૪	છેલ્લેથી ૧૨મી	ખા	ખા
૧૮૬	માર્ગિનની નોંધ	લાલિત્ય	લાલિત્ય
૨૦૭	છેલ્લેથી ૮મી	ધ્યાન	ધ્યાન
૨૦૮	૧	your self	yourself
૨૧૨	છેલ્લી	તદ્વપતા	તદ્વપતા
૨૧૩	છેલ્લેથી ૯મી	નાસિસસ	નાસિસસ
૨૨૪	૯	૨૨	૨૧
૨૨૭	૧	ખાલી જગા નકામી	ખાલી રહી છે.
૨૩૦	છેલ્લી	શ્રમ	શ્રમ
૨૩૧	૧૨	બેલાસ	બેલાસ
૨૩૮	૧	ક્રિયા	ક્રિયા
૨૪૩	અગ્રિજી ભાગ, પૃ. ૩	appearouce	apperance
૨૪૩	છેલ્લેથી ૬ઠ્ઠી	breach	breath
૨૪૬	૧૪	લાગે છે. પછી નીચેનું વાક્ય ઉમેરો:— એ કૃત્ય અમર્યાદ જેવું લાગે છે.	
૨૪૮	૭	કતા	ક તા

૨૪૮	૮	કૃષિનાથ	કૃષિતાથ
૨૫૩	ઉચ્ચેથી ૧૨મી	ઉત્તજક	ઉત્તજક
માર્ગનરપાક ની નોંધ,			
પં. ૨	સમન્ધ	સમન્ધ	

ટીપ.—ઉપરની શુદ્ધિયો ઉપરાત બીજી સામાન્ય રૂપે નોંધાવું.

બેલું, પેલું, ડોળ, બેચલું, પેલચલું, બેલક, પેલક, સોપલું, કોણ, દેર દેર, ઇત્યાદિમાં અવળા માત્રાઓ ના હોય તદ્દા માની લેવી.

તેમ જ વિશેષ નામના આઘાતરો બ્લેકટાઇમાં ના હોય તો તે માની લેવા. નદિ, અદિ, જેવા શબ્દોમાં અનુસ્વાર દાખલ કરી લેવું.

INDEX.

- Actor's Art, 8, 10, 122,
 132, 133, 151, 251,
 257, 268.
 Art of Acting, the, 133,
 231, 239.
 As you Like It, 212
 Asiatic Review, the, 26n
 Auditorium, 68
 Barclay F.L. (Miss) 246
 Ben Johnson, 62
 Bellars, 7, 14n, 139
 Bill of the Play, 77
 Book of Job, 23, 186
 Buskin, 58
 Clown, 55
 Comedy, 58
 Cothurnus, 58
 Coryphocus, 50
 Cunei, 69
 Curtain, The, 71
 Devil, 55
 Dramatic Art & Lit.,
 The, 16, 20, 259
 Encyclopaedia Brittanica,
 13, 213
 „ Chambers, 35*
 Fall of Tarquin, 159
 Feast of Fools, 41
 Feast of the Ass, 41
 Fine Arts, 7, 14n, 139,
 189
 Fool, 55
 Fortnightly Review, The,
 61n, 213, 222
 Hammerton, 8
 Hamlet, 48
 Henry V, 62
 History of Indian
 Literature, 25, 39
 Holmes O.W. 302n
 Imperial Gazetteer, 22n
 Indian Wisdom, 23, 30
 James Welch, 8
 Jodella, 42
 Justice, 55
 King Lear, 55
 King John, 146
 Lady of Lyons The, 130
 Langa, 184
 Literary Drama, 6
 Macdonell A.A. 29n
 MacReady 128, 133 185

- Mansfield Park, 162
 Marionette, 45n
 Másk, 57
 Masque, 59
 Master of Revels, 61
 Master of Faces, 145
 Merchant of Venice, 3
 Middle comedy, 51
 Miracles, 71
 Mock Doctor, The, 195
 Oligarchy, 51
 Opera, 16n
 Orchestra, 16n 69
 Palamon and Arcite, 213
 Paradoxe sur le comedien, 137
 Paris Conservatoire, 133
 Passion plays, 41
 Percy Fitz-Gerald, 133
 Pliny, 70
 Præcinctio, 69
 Prologue, 43
 Proxeniū, 69
 Pulpitum, 70
 Puppet shows, 45
 Punch & Judy, 45
 Rejected Addresses, 124, 203, 214
 Revels, 61
 Rise of the Drama, The, 99n, 108
 Rosary, The, 246
 Sapience, 55
 Saturnalia, 41
 Scena, 59
 Schlegel, 15, 19, 20, 57, 258, 274, 278, 280, 290
 Shakespearean Commentaries, 14
 Siparium, 59
 Sully, R. 149
 Stopes C. C., 61n
 Susarian, 67,
 Tarleton, 54n
 Theatre, The, 71
 Times of India, The, 71
 Transactions, of the Ninth International Congress of Orientalists, 26n
 Vice, 55
 Walter Pollock, 137
 What is Art?, 9

સૂચિ (ગુજરાતી)

અખો, ૪૫

અપણા કિર્તીસ્કર, ૧૧૧

અભિનયકલા

- માં હાલની આપણી સ્થિતિ, ૩
- એટલે અનુકરણની કળા, ૭
- પરલક્ષી તેમ જ આત્મલક્ષી, ૧૦
- કે નાટ્યકલાનું મૂળ
 - માનવસ્વભાવમાં, ૧૯
 - અનુકરણમાં, ૧૯, ૧૨૨
- નો સર્વત્ર સ્વતંત્ર ઉદ્ભવ, ૨૧
- ને બાધક તત્ત્વો, ૨૨
- પ્રાચીન ઇન્દ્રિયમાં, ૨૧, ૪૧
- ઈદ્રુસ્કનોમાં, ૨૧
- અરબસ્તાનમાં, ૨૧, ૨૪
- ઇરાનમાં, ૨૧
- ક્રિશ્ન ધર્મમાં, ૨૧, ૨૨
- ગ્રીસમાં, ૨૧, ૨૨, ૨૩
- રોમમાં, ૨૧ ૨૨
- દક્ષિણ સમુદ્રના દાણમાં,
 - ૨૧, ૪૧
- મુસલમાની ધર્મમાં, ૨૨
- ચીનમાં, ૨૨
- જાપાનમાં, ૨૨
- એટિકામાં, ૨૩
- રૂપેનમાં, ૨૩, ૪૨

—પૌરુષગત્રમાં, ૨૩

—ઇટલીમાં, ૨૩, ૪૨

—જર્મનીમાં, ૨૩ ૪૨

—સેમેટિક પ્રજામાં, ૨૪

—યહુદીઓમાં, ૨૪

—ફ્રાન્સમાં, ૪૨

—પેરુમાં, ૩૧

—ના ભારતખંડમાં અસ્તિત્વને
સમયનિર્ણય, ૩૩

—માં અંગવિક્ષેપ ને વદનાભિનય
ગ્રીસમાં, ૬૫

શોકસંપીઅરના કાળમાં
૬૬

પ્રાચીન ભારતમાં, ૬૭

અર્વાચીન યુરોપમાં, ૬૭

—નાં કલાસ્વરૂપનાં અંગો

સ્વાભાવિકતા, ૧૨૫-૨૭

ભિર્મિવચતા, ૧૨૮-૩૧

છાયા, ૧૩૪-૩૬

વિલક્ષણતા, ૧૩૬

ચક્રિતવિસ્તાર, ૧૩૬

તદ્રૂપાનુભવ, ૧૩૭-૧૬૧

અભ્યાસ, પાત્ર સ્વભાવનો,

૧૬૨, બાહ્ય સંદિનો ૧૬૭

નાનારૂપતા, ૧૭૨

તદ્વપવેશ, ૧૭૩

અંગવિક્ષેપ, પુરોગામી,

-૧૭૬, ની સ્તબ્ધતા ૧૭૭

-નો મિતોપયોગ ૧૭૮,-

-નો નિગ્રહ ૧૮૧,-

-ની ચોચતા ૧૮૧,-માં

લાક્ષિત્ય ૧૮૬,-માં ગૌરવ

૧૮૬

અંગકસરત, ૧૮૭

નૃત્ય, ૧૮૭

મુખચર્ચા, ૧૮૭

વિરામ, ૧૯૩-૧૯૫

નયનાભિનય, ૨૦૦

સ્વરમટના, ૨૦૧

સંચલન, ૨૦૨

અકિંચિત્કર સ્થિતિ, ૨૦૩

—નો અન્યરંજન એ હેતુ, ૨૪૨

—માં સદાચાર, ૨૫૦

—ગૌણપાત્રનો, ૨૩૦

—માં ભાષણકળા, ૨૩૩-૪૧

—નો ઇતિહાસ, ૧૯-૨૪

—માં મુકાબિનય, ૪૧

અભિનયગુણાયાર્પ, ૧૪૨

અર્ચિંગ, હેત્રી (સર), ૧૫૫, ૧૬૨,

૧૭૩, ૧૯૦, ૨૫૭

અલહરીરી, ૨૪

અરોહ, ૩૦

અશ્રુમતી નાટક, ૩, ૨૧૦

આણુંદશંકર દુધ, '૩૦

આચર, મિ., ૧૪૫

આમુખ-લુઓ પ્રસ્તાવના

આહાર્યકરણ, ૫૬

ઇન્દ્રજિતાખ્યાન, ૬૪

ઇન્દ્રસલા, ૭૭

ઇલિખાખેય, ૬૧

ઉખાણુસંગ્રહ, ૯૯

ઉર્વશી, ૧૪૪

એકમંડ કીન, ૧૫૬, ૨૫૧, ૨૫૬

એકાદશ નાહિરિટ, ૨૪૮

એરિરોટલ, ૮, ૧૨૫

એલિન્સ્ટન કોલેજ, ૪

એલન ટેરી (મિસ), ૧૪૦, ૧૭૩

એલેથેલ, ૪

એલેસ્ટન (મિસ), ૧૬૨

અંકસંખ્યા

શોકસપીઅરમાં, ૪૨

ભરતખંડમાં, ૪૨

ગ્રીસમાં, ૪૨

કરુણસ નાટકમાં, ૪૨

એડર્સન (મિસ), ૨૦૩

કન્દે (ભાંડ), ૨૬૭

કપૂરમંજરી, ૬૮, ૨૨૫

કલગીવાળા, ૧૧૭

કલહકન્દલ, ૬૭, ૧૭૨

કલા,

સ્વયંભૂ, ૧૩૮-૧૪૧

અભ્યાસજન્ય, ૧૩૮-૧૪૧

કેન્તા, ૪૪, ૨૮૮

કાલિદાસ, ૧૮

કાવ્યપ્રકાશ, ૧૪૨

કાશીનાથ તેલંગ, ૧૦૭

કુક (કેપ્ટન), ૪૧

કુશીલવ, ૨૫

કેમ્બ્રિજ ન. કાબરાજી, ૧૦૫

કેન્ડલ (મિસિસ), ૧૭, ૨૪૯

કલેઝરોન, ૧૭૭

કેશવલાલ કૃષ્ણ (દિ. બ.), ૨૦૬

કોકલીન (મોસ્ટર), ૧૬૪

કોકરેન (મિસ), ૧૪૦ ફ્ર

કવુધન, ૧૮૪

ગાદી, ૧૪૯

ગિઝો, ૧૪૧, ૧૫૦

ગુજરાત કોલેજ, ૪

ગુલ બ સનોવર ચેલ કર્ક, ૧૦૫

ગોરિક, ૧૪૫

ગોત (મી), ૧૯૩

ગોલ્ડસ્મિથ, ૧૭૭

ગોવધનરામભાઈ, ૩૦

ગંધર્વો, ૨૮૯

હાન્ડોગ્યોપનિષદ, ૨૬

જયકુમારીવિજયનો રચનાસમય,

૭૮

જયાજયન્ત, ૨૮૮ ફ્ર.

જર્વાઈનસ (હોલ), ૧૪, ૨૧૯,

૨૬૪, ૨૭૧, ૨૯૦

જલમંડપિકા ૪૫ ફ્ર

જ્યોતિકા ૩૯

જસમાખેલન ૨૮૪

જુલિયન ૪૧

જુહુલુ ૫૫

જેમ્સ, પ્લેયો ૭૭

જોન્સન ૧૩૭

જોર્જ એલિયટ ૧૬૩

ટાલમા, ૧૪૯, ૧૫૬, ૧૬૧

ટ્રાટ્ઝિની (માદામ) ૧૪૮, ૨૫૨

ટેમરલેન, ૧૪૬

ટેનિસન, ૨૪૧

ડટન કુક, ૨૬૮

ડાયોનિસિયન ઉત્સવ, ૬૮

ડાલાબાર્થ ધોળાશા, ૧૦૭

” ની કંપની, ૩, ૪

ડિડેરો, ૧૩૭

ડય્યો વર્નો (મી). ૧૭૮

ડેકન કોલેજ, ૪

ડોડ, ૧૯૯

ડંડી ટેવીઆફ, ૧૪૪

તરમાળા, ૬૯

તૈત્તિરીય આલ્બુ, ૨૬

થેરિપ્સ, ૪૯

દયાચંકર (રા), ૨૮૭

દલપતરામ, કવિ, ૧૦૪, ૨૮૮

દક્ષિણી નાટકમંડળી, ૨

—નું સ્વરૂપ, ૧૦૨-૧૦૩

તદ્વપવેશ, ૧૭૩
અંગવિદેશ, પુરોગામી,
-૧૭૬, નીસ્તબ્ધતા ૧૭૭
-નો મિતોપયોગ ૧૭૮,-
-નો નિગ્રહ ૧૮૧,-
-ની યોગ્યતા ૧૮૧,-માં
લાલિત્ય ૧૮૬,-મા ગૌરવ
૧૮૬

અંગકસરત, ૧૮૭

નૃત્ય, ૧૮૭

મુખચર્ચા, ૧૮૭

વિરામ, ૧૯૩-૧૯૪

નયનાભિનય, ૨૦૦

સ્વરધટના, ૨૦૧

સંચલન, ૨૦૨

અકિચિત્કર સ્થિતિ, ૨૦૩

—નો અન્યરંજન એ હેતુ, ૨૪૨

—માં સદાચાર, ૨૫૦

—ગૌણપાત્રતા, ૨૩૦

—માં ભાષણકળા, ૨૩૩-૪૧

—નો ઇતિહાસ, ૧૯-૨૪

—માં મુકાબિનય, ૪૧

અભિનયગુણાચાર્ય, ૧૪૨

અર્વિંગ, હેન્રી (સર), ૧૫૫, ૧૬૨,

૧૭૩, ૧૯૦, ૨૫૭

અલહરીરી, ૨૪

અરોહ, ૩૦

અશ્રમતી નાટક. ૩. ૨૧૦

આણંદશંકર દુવ, ૩૦

આચર, મિ., ૧૪૫

આમુખ-શુઓ અસ્તાવના

આહારચક્રણ, ૫૬

ઇન્દ્રજિતાખ્યાન, ૬૪

ઇન્દ્રસલા, ૭૭

ઇલિઝાબેથ, ૬૧

ઉખાણુસંગ્રહ, ૯૯

ઉર્વશી, ૧૪૪

એડમંડ કીન, ૧૫૬, ૨૫૧, ૨૫૬

એડમંડ નાઉરિટ, ૨૪૮

એરિસ્ટોટલ, ૮, ૧૨૫

એલિઝબેથ કોલે

એવન ટેરી (મિ)

એથેન્સ. ૪

એસ્ટેન

અંકસ

૯.

ગ્રીસમ.

કરુણરસ ના

એડમંડ (મિસ),

કન્હે (ભાડ), ૨૯૯

કપૂરમંજરી, ૯૮૬

કલગીવાળા, ૧૧૭

કલહકન્દલ, ૬૭, ૬૮

કલા,

સ્વયંભૂ, ૧૩૮-

અભ્યાસજન્ય, ૧૩૮-૧૪૧

કાન્તા, ૪૪, ૨૮૮

કાલિદાસ, ૧૮

કાવ્યપ્રકાશ, ૧૪૨

કાશીનાથ તેલંગ, ૧૦૭

કુક (કેપ્ટન), ૪૧

કુશીલવ, ૨૫

કેપ્તુશરો ન. કાખરાજી, ૧૦૫

કેન્ડલ (મિસિસ), ૧૭, ૨૪૯

કલેઠરાન, ૧૭૭

કેશવલાલ દુવ (દિ. બ.), ૨૦૬

કોકલીન (કોસ્મર), ૧૬૪

કોકરેન (મિસ), ૧૪૦ ફ

કવુધન, ૧૮૪

ગાડી, ૧૪૯

ગિજો, ૧૪૧, ૧૫૦

ગુજરાત કોલેજ, ૪

ગુલ બ સનોવર ચેલ કદ, ૧૦૫

ગૌરિક, ૧૪૫

ગોત (મિ.), ૧૯૩

ગોલ્ડસ્મિથ, ૧૭૭

ગોવધનરામભાષ, ૩૦

ગંધર્વો, ૨૮૯

જાન્દોગ્યોપનિષદ, ૨૬

જયકુમારીવિજયનો સ્નાતકમય, ૭૮

જયાજયન્ત, ૨૮૮ ફ.

જવાંધનસ (મિ.), ૧૪, ૨૧૯,

૨૧૪, ૨૭૧, ૨૯૦

જલમંડપિકા ૪૫ ફ

જવનિકા ૩૯

જસમાખેલન ૨૮૪

જુલિયન ૪૧

જૂહુ ૫૫

જેમ્સ, પ્લેટો ૭૭

જોન્સન ૧૩૭

જોર્જ એલિયટ ૧૯૩

ટાલ્મા, ૧૪૯, ૧૫૬, ૧૯૧

ટેટ્ટાઈઝની (માદામ) ૧૪૮, ૨૫૨

ટેમરસેન, ૧૪૬

ટેનિસન, ૨૪૧

ડટન કુક, ૨૬૮

ડાયોનિસિયન લિસવ, ૬૮

ડાલાબાર્થ ધોળસા, ૧૦૭

ની કંપની, ૩, ૪

ડિડેરો, ૧૩૭

દયપો વર્નો (મિ.), ૧૭૮

ડેકન કોલેજ, ૪

ડોડ, ૧૯૯

ડોડી ટેલીગ્રાફ, ૧૪૪

તરમાળા, ૯૯

તૈત્તિરીય આહ્યાય, ૨૬

થેરિપસ, ૪૯

દયાસંકર (રા.), ૨૮૭

દલપતરામ, કવિ, ૧૦૪, ૨૮૮

દક્ષિણ નાટકમંડળી, ૨

—નું સ્વરૂપ ૧૦૨

—માંની અવાસ્તવિકતા, ૨૧૮,
અને અતિવાસ્તવિકતા, ૨૧૯

દશ્યસામગ્રી

—પ્રાચીન ગ્રીસમાં, ૫૯

— ■ રોમમાં, કરુણરસ-
પ્રધાન માટે, ૬૦, સુખ-
પ્રધાન માટે ૬૦, Satyric
માટે, ૬૦

—ઇંગ્લાંડમાં, ૬૧

—Rasquesમાં, ૬૨

—પ્રાચીન ભારતમાં, ૬૩

—ચીનમાં, ૬૪

—જાપાનમાં, ૬૪

દુષ્ટ, ૨૪૮

નદ ધાતુ, ૨૫

નદ

—ની સર્જનશક્તિ, ૧૧, ૧૨

—ની સંખ્યા, એટિક કરુણ-
રસ નાટકમાં, ૪૩, ભરત-
ખંડમાં, ૪૩, ચરોપમાં,
૪૩

—ની જનસમાજમાં પદવી,
પ્રાચીન ગ્રીસમાં, સંમાન-
પાત્ર, ૮૭

રોમમાં, અયોગ્ય, ૮૭

ઇલિઝબેથના સમયમાં

ઇંગ્લાંડમાં, ૮૭-૮૮

પ્રાચીન ભારતખંડમાં,

૮૮-૯૦

ચીનમાં, ૯૦

જાપાનમાં, ૯૦

તામિલમાં, ૯૦

પંજાબમાં, ૯૧

સિંધમાં, ૯૧

બંગાળમાં, ૯૧

—ની ધનપ્રાપ્તિ, ૯૬

—ધંધાધારી, ૨૭૦

—કલાપ્રિય, ૨૭૦

નટસૂત્ર, ૨૫, ૨૬

નટસૂત્ર, ભારતનાં, ૨૬

નન્દિભારત, ૨૮

નામાનન્દ, ૩૩, ૨૨૫

નાયા, ૫૬

નાટક

—અને અભિનયનો મંબુ-
૬-૧૮

—પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૨

—ભારતીય ઉપર ગ્રીક ન
ની અસર, ૩૫-૩૮

—નું કાલમાન, ગ્રીસમાં,
ચીનમાં, ૫૬, જાપાનમાં
સંસ્કૃત નાટકમાં, ૫૬,
૫૬

—ના પ્રકાર, ચીનમાં, ૭

—નું સમાપન, ૭૫

—ના શતાન્તનું સ્વરૂપ

- ૭૭ સંસ્કૃત નાટકમાં, ૮૦,
 ગ્રીસમાં, ૮૦ દક્ષિણ નાટક-
 મંડળીમાં, ૮૦, આધુનિક
 ગુર્જર રંગભૂમિમાં, ૮૧
 —માં નીતિ, ચીનમાં, ૮૪,
 જાપાનમાં, ૮૫, પ્રાચીન
 ભારતખંડમાં, ૮૫, અંગ્રેજી
 નાટકોમાં, ૮૫, હાલનાં
 ગુર્જર નાટકોમાં, ૮૬, પ્રાચીન
 ગ્રીક નાટકમાં, ૮૬
 —વિશે પ્રતિબંધ, યુરોપમાં,
 ૮૬, યેશાદ કાળમાં, ૮૬.
 —મહારાષ્ટ્રમાં, ૧૧૧
 —તામિલમાં, ૧૧૨
 —પંજાબમાં,
 રામલીલા, ૧૧૩
 સાગ, ૧૧૩
 —સિંધીમાં ૧૧૩-૧૧૪
 મરકશ, ૧૨૪
 નાચા, ૧૧૪
 ભક્ત, ૧૧૪
 રાસતરી, ૧૧૪,
 —અંગાળીમાં,
 યાત્રા, ૧૧૬
 પંચાલી, ૧૧૬
 તર્જો, ૧૧૬, ૧૧૭
 દુરાવાળા, ૧૧૭
 કલગીવાળા, ૧૧૭

- નું અન્તર્ગત સૂત્ર, ૨૧૦
 —માં પદ, ૨૭૩-૨૭૮
 —માં સંગીત, ૨૭૮-૮૬
 નાટકગૃહ
 —ગ્રીસમાં, ૬૭-૬૯
 —એશિયા માઇનોરમાં, ૬૮
 —રોમન લોકોમાં, ૭૦
 —ઇંગ્લાંડમાં, ૭૧
 —પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૭૨
 નાટ્યકલા (જુઓ અંબિનયકલા)
 નાન્દી, ૪૩
 નારદ, ૨૬
 નાસિસસ, ૨૧૩
 નીલકંઠ પંડિત, ૪૫ &
 નર્મદાચંદ્ર કવિ, ૪૪, ૧૦૬
 પરશુરામ પંત તાત્યા, ૧૧૦
 પવાડા, ૧૨૧
 પાણિનિ, ૨૫-૨૬
 પારસી મંડળીઓ, ૧૦૫
 પૂર્વાપરપરિમાણ્ય, ૬૦
 પેલોપોનિશિયન લઘાઈ, ૫૧
 પોમ્પીઅસ મેન્સ, ૬૦
 પોચાક
 —ગ્રીક નાટકમાં, ૫૭
 —પ્રાચીન ભારતીય નાટકમાં,
 ૫૮
 —ફ્રાન્સમાં, ૫૮
 —ઇંગ્લાંડમાં, ૫૮

—માં ઔચિત્ય, ૨૨૮

અચંપાણવ, ૨૨૪ કુ

અસ્તાવના કે આમુખ

—પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૪૩

—આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં,
૪૪

—જયકુમારીવિજયમાં, ૪૪

અલ્લાહાખ્યાન, ૬૪

આકૃતપ્રભાકર, ૧૦૯ કુ

પ્રાચીન ભારતનું જ્યોતિષ, ૩૪

ત્રિયર્થશિકા, ૨૭ કુ, ૫૮, ૧૭૩

પ્રેમાનન્દના આખ્યાન, ૧૦૯

„ મનાવાયેલા નાટકો વિશે
શંકા, ૮૦

દ્વિવિસ હિંચ (મિસ), ૧૪૭

દેનિયો, ૧૮૧

અર્ધજ, ૬૬, ૭૧

બીરમોહ દ્વી (મિ.), ૧૪૭, ૧૫૦

સુદ્ધિપ્રકાશ, ૨૯ કુ

બેકસ, ૫૦, ૫૮

બેટર્ન, ૧૪૫

બેનકોફ્ટ (મિસિસ), ૧૫૭

બેન જોન્સન, ૧૧૬

બેથ્વેકર, ૨૯ કુ, ૪૦ કુ

બાર્સ, ૨૩૦, ૨૩૨, ૨૩૩, ૩૦૦

મન્થો, ૨૬

— પામર (મિસિસ), ૧૪૪

— અચ્છિયમ, ૬૧

ભરતમુનિ, ૨૮, ૨૯

ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર, ૨૬, ૨૮, ૨૯,
૩૭

ભવલ નરપતિ, ૨૭

ભવજૂતિ, ૩૩,

ભવાર્ષના ખેલ, ૯૮

ભવાર્ષ, નવીન નાટક પ્રકાર નથી
૧૦૦

ભવૈયાની વ્યુત્પત્તિ, ૯૮-૯૯

ભાણુ, ૩૯

ભાડપરિહાસ, ૪૧

ભાણકર (ડો.), ૧૦૭

‘ભાવ’ ની વ્યુત્પત્તિ, ૧૧-૧૨

મકામન, ૨૪

મણિલાલ ન. દ્વિવેદી, ૪૪

મમ્મટ, ૧૪૨

મરાઠી આખ્યાનો, ૫૦

મહીપતરામ રૂપરામ (શ. સદ.),

૧૦૧

માર્સ (માદામ), ૨૦૯

માવિજ્ઞાન (માદામ), ૨૪૭

મૃચ્છકટિક, ૩૦

મુદ્રારાક્ષસ, ૩૩

મેકબેથ, ૫૫

મેકરેડી, ૨૦૦

મેથિસન લેંગ, ૧૯૬

માલે, ૧૪૯

યવની, ૩૯

રજીસ્ટ્રાર, ૧૦૬
 રાવલી, ૩૩
 રાઈનો પર્વત, ૨૮૮ ફ
 રાસધારી, ૧૦૧
 રિયર્ડ એડવર્ડ, ૨૧૩
 રિયોરી (માદમ), ૨૨૧
 રૂપેપત્રવત, ૪૫ ફ
 રેનિયર, ૨૦૬, ૨૦૮
 રેમિયો અને જુલિયેટ, ૨૧૧
 રંગસો, ૫૫
 રંગજુમિ,
 —અને સ્ત્રીઓ, ૨૬૩૫૨૬૬
 —આધુનિક—નાં દૂપણો, ૨૯૦
 લક્ષ્મીનાટક, ૧૦૪
 લક્ષ્મીસ્વયંવર, ૧૪૪
 લા બલાશ, ૧૯૯
 લાયનેસ ડ્રે (મિ), ૧૪૭
 લાસો મનસુખો, ૫૫
 લેખ, ચાલ્સ, ૧૯૮
 લ્યુથસ, ૧૪૨, ૧૬૦, ૧૮૧,
 ૧૯૬, ૨૩૮
 વસન્ત સ્મારક ગ્રન્થ, ૩૦
 વાગ્સતેયી સંહિતા, ૨૬
 વાવસામગ્રી
 —કાબરાજની મંડળીમાં, ૫૧
 —નર્મદાસંકરનીમાં, ૫૧
 —રજીસ્ટ્રારનીમાં, ૫૧
 —તામિલ નાટકોમાં, ૫૧

—સિંધી નાટકોમાં, ૫૧
 —અંગ્રાજી નાટકોમાં, ૫૧
 —યાત્રામાં, ૫૧
 —પ્રાચીન ભારતીય નાટકોમાં,
 ૫૨
 —ભવાર્ષમાં, ૫૨
 —અંગ્રાજી નાટકની નવી
 ઓર્કેસ્ટ્રા, ૫૨
 વિક્રમોર્વશીય, ૨૦૫
 વિદૂપક
 —ગ્રીક નાટકોમાં ૫૩
 —સંસ્કૃત નાટકોમાં, ૫૩
 —અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકો-
 માં, ૫૩
 —જૂનાં મરાઠી નાટકોમાં, ૫૩
 —ઈંગ્લાંડમાં, શેક્સપીયર, ૫૪૬
 —ભવાર્ષમાં, ૫૫
 —રાસધારીમાં, ૫૫
 —શેક્સપીયરનાં નાટકમાં, ૫૫
 —યુરોપમાં, ૫૫
 —તામિલ નાટકોમાં, ૫૬
 —સિન્ધમાં, ૫૬
 —અંગ્રાજી નાટકોમાં, ૫૬
 વિક્રમલજાજિકા, ૨૨૫ ફ
 વિબુધવિજય, ૩
 વિષ્ણુપંત ભાવે, ૧૧૧
 વીરભદ્રાખ્યાન, ૧૫૩
 ગુહલિયમ્સ, મોનિયર, ૨૩, ૩૦.

૩૧, ૩૫

ગુહસ્તન, બેરેટ, ૧૪૭, ૧૫૧

ગુહસ્ત, (મિ.) ૧૪૦

વેણીસંહાર, ૨૨૪ ફ

વોગ્નર, ૨૮૨

વોગ્નર (ડો.), ૧૩૨

વોલ્ટેર, ૧૮૫

શતપથ બ્રાહ્મણ, ૨૫

શાકુન્તલ, ૨૬ ફ

શિલાલી, ૨૫

શૈલપ, ૨૬ ફ

શંકર મૈત્રેયંત રાતડે, ૧૧૧

સરસ્વતીચન્દ્ર, ૩૭, ૪૧

સારશાકુન્તલ, ૧૦૬

સારડો (મિ.) ૨૨૧

સાહિત્યસલા, ૧

સિકન્સ (મિસિસ), ૧૪૫-૪૬,

૧૫૪

સિંધ કોલેજ, ૪

સુદર્શન, ૨૬૬

સૂત્રધાર, ૨

—નું કાર્ય, ૪૪

—ના નામની પ્રાપ્તિ, ૪૬

—ની વ્યુત્પત્તિ, ૪૬ ફ

—સ્થાપકથી ભિન્ન. ૪૭

—ની ગ્રીક કોરસ નેડે સર-

ખામણી ૪૮

—ની વાલસામગ્રી, ૫૦

સોમસન, ૧૩૩

સોરા બર્નહાર્ટ (માદામ), ૧૧

૨૨૧

સોગ ઓફ સોલોમન, ૨૪

સોનાના મૂલની ખુરશીદ, ૧૦૫

સોલી, ૧૪૬-૫૦, ૧૬૪, ૧૭

૧૭૮, ૧૯૨, ૨૦૭, ૨૩૮

સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે બે મત, ૮

મંગીત શાકુન્તલ, ૧૧૧

મંગીત સૌભદ્ર, ૧૧૧

મંગીત, પ્રયોજિત, ૧૪

મંગીત નાટક (opera) ૧૬ ફ

સ્ટેન કોલો, ૪૭

શ્રીબોધ, ૨૧૬

શ્રીવેશમાં શ્રીબો, ૬૧-૬૫

સ્વિકૃત, ૧

હરજીવો, ૧૭૩

હરિશ્ચંદ્ર નાટક, ૧૭૫

હરિલાલ, હ. કુવ, ૨૬, ૨૭, ૩૭,

૩૯૮, ૬૬, ૧૦૮

હસન હુસેન, ૪૧

હામગીયસ, ૬૮

હેબ્બેટ, ૧૦, ૫૫, ૧૬૫, ૧૬૬,

૧૮૩-૮૪, ૧૯૧

હેલન કોસિટ, (મિસ), ૧૩૦,

૧૪૮

હેરેસ, ૪

માનોદય